Der dritte Theil von dem Vorgemach der musicalischen Composition

in welchem
der mannichfaltige Gebrauch der Dissonantzen, wie nemlich solche 1.) frey und ungebunden gebraucht, 2.) am obern Ende, und 3.) am untern Ende gebunden und regelmäßig aufgelöset werden, gelehret, und dabey zum besondern Vortheil, als ein

Arcanum musicum

gezeiget wird, daß

Von den Sätzen der Septime alle andere dissonirende Sätze abstammen,

und also

Die Septime, als die erste Dissonantz,

so die Natur mit der siebenden Zahl gibt,

Als der Ursprung aller andern Dissonantzen

anzusehen sey.

Nebst einer Anweisung,

wie man aus dem Kopffe könne spielen lernen.

Denenjenigen, welche das Clavier, den General-Baß, und die Composition studiren, zu Nutz eröfnet,

Von

GEORGIO ANDREA SORGIO,

Gräfl. Reuß-Plauischen Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein, und der correspondirenden Societät der musicalischen Wissenschafften in Deutschland Mitgliede.

Lobenstein, im Verlag des Autoris.

Der Durchlauchtigsten Fürstin und Frauen, FRAUEN Friederica Sophia Wilhelmina,

Gebohrner Kron-Prinzeßin von Preussen;
Marggräfin zu Brandenburg; Prinzeßin von Oranien, Neuschatel und Valengin; Herzogin in Geldern, zu Magdeburg, Cleve, Jülich, Bergen, Stettin, Pommern, der Cassuben und Wenden, zu Mecklenburg, auch in Schlesien; Burggräfin zu Nürnberg; Fürstin zu Halberstadt, Minden, Camin, Wenden, Schwerin, Ratzeburg, Ostfriesland und Moeurs; Gräfin zu Hohenzollern, Ruppin, der Mark, Ravensberg, Hohenstein, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lehrdam; Marquise zu der Vehre und Vlißingen; Frauen zu Ravenstein, der Lande Rostock, Stargard, Lauenburg, Bütow, Arley und Breda ꝛc. ꝛc. ꝛc.

Meiner gnädigsten Fürstin und Frauen.

Durchlauchtigste Marggräfin!

Gnädigste Fürstin und Frau!

Ew. Königl. Hoheit diese Schrifft von denen in der Musik vorkommenden Dissonantzen und deren regelmäßigen Auflösungen handelnd zuzuschreiben, würde mich nicht erkühnet haben, wenn nicht Höchst-Dieselben diese Wissenschafft und Kunst nach ihrem Werth nicht nur zu schätzen, sondern auch mit gantz ausnehmender Fertigkeit auszuüben wüsten, allwovon ein sichtbarer Zeuge zu werden das Glück gehabt, als vor 14. Jahren an

Ew Königl. Hoheit ein von Ihro dem Hochsel. XXIXsten Herrn Grafen Reussen zu Ebersdorff rc. gesendetes Pantelon-Clavier zu überbringen, und solches bey DERO Cammer-Musik zu spielen die hohe Gnade hatte.

Diese Wissenschafft, mit Dissonantzen behörig umgehen zu können, ist, wie Ew. Königl. Hoheit gar wohl bekannt, in diesem Seculo von verschiedenen Musik-Gelehrten, und sonderlich dem Königl. Poln. und Churfürstl. Sächs. Capellmeister Herrn Heinichen sehr hoch getrieben worden; allein, weder dieser, noch ein anderer haben erkannt, oder wenigstens nicht öffentlich bekannt, daß alle dissonirende und zur Auflösung geschickte Sätze aus einer allgemeinen Haupt-Quelle herzuleiten, und daß eine gewisse Dissonantz als der Ursprung und Ursach aller übrigen angegeben werden könne, bey welcher denn allemahl die Trias harmonica, als der Grund aller Harmonie und Melodie zum Grunde liegen müsse, und, welches das vornehmste ist, daß in einem Grundsatze allemahl 3. andere als dessen Abstammlinge stecken.

So viel nun, so wohl in der Musik als allen andern Wissenschafften daran gelegen, wenn man den wahren Grund und Ursache derselben kennet, und immer eine Wahrheit aus der andern kettenweise herzuführen vermögend ist: so grossen Nutzen und Vortheil haben alle diejenigen sich zu versprechen, die sich auf Künste und Wissenschafften legen, und dieselben immer höher und höher zu treiben sich bemühen, wenn sie Anweisungen antreffen,

die

die auf solche Art abgefasset sind; denn sie erlangen alsdenn keine dunckele und ungewisse, sondern eine helle und gegründete Erkenntniß in den Dingen mit welchen sie sich beschäfftigen, und können es folglich viel höher bringen als andere, die es nur auf den Trieb ihres Naturells, oder auf gerathe wohl müssen ankommen lassen.

Daß aber alles was in der Musik und deren beyden Hauptstücken, als Harmonie und Melodie, vorgehet und vorgehen kan, seine sichere und gegründete Ursachen habe, warum dieses oder jenes so und nicht anders seyn müsse, ist ein Satz welcher wohl kein Weltweiser anfechten wird.

Da nun **Ew. Königl. Hoheit** von GOtt dem Ursprung aller Weisheit und Erkenntniß mit gar ausnehmenden hohen Kräfften des Verstandes und bewunderns-würdiger Fertigkeit nicht nur in der edlen Musik, sondern auch in vielen andern Wissenschafften begabt sind, weswegen alle diejenigen, die das Aufnehmen guter Wissenschafften zu befördern sich angelegen seyn lassen, an **Ew. Königl. Hoheit** eine allergnädigste **Schutz-Göttin** zu verehren haben; so habe um so getroster **Höchst-Deroselben** diesen dritten als den vornehmsten Theil meines von der Harmonie handelnden Wercks in tieffster Ehrfurcht zuzueignen mich unterfangen, der allerunterthänigsten Hofnung lebend, **Ew. Königl. Hoheit** werden nach DERO angebohrnen und weltberühmten Großmuth und Fürstlichen Leutseligkeit dieses Werckgen,

wel-

welches die Aufnahme musikalischer Wissenschafften zum Zweck hat, eines allergnädigsten Anblicks zu würdigen, und zu Dero Hochfürstl. Hulde Sich dem Verfasser desselben allerunterthänigst empfohlen seyn zu lassen, allergnädigst geruhen; als der in tiefster Unterthänigkeit ist

Durchlauchtigste Marggräfin!

Gnädigste Fürstin und Frau!

Ew. Königl. Hoheit

Lobenstein,
den 30. Novemb.
1747.

allerunthänigst-gehorsamster Knecht

Der Autor.

Nöthige Vorerinnerung
an den
Kunst-begierigen Leser.

Will jemand diesen dritten, wie nicht weniger den ersten und andern Theil mit Nutzen lesen, der lese in behöriger Ordnung, und lasse sich nicht verdriessen die citirten Tabellen und Exempel fleißig nachzuschlagen, denn in diesem Buche geht es kurtzum nicht an, bald hinten bald vornen zu lesen, indem die gantze Lehre von der Harmonie systematisch abgefasset ist, da immer eins aus dem andern folget. Mancher kömmt über ein Buch, und nimmt wie die Ziegen bald hie bald da ein Maul voll daraus. Was geschicht? Die Dinge sind ihm nicht gleich faßlich, und können ihm auf solche Weise auch nicht faßlich werden; dahero fällt er gleich

auf das Vorurtheil, denckt und sagt auch wohl: O! das sind Grillen; damit mag ich mir den Kopff nicht warm machen. Nein, mein Freund! so must du es nicht machen. Wilst du aus meinem Buche was lernen, so must du vornen anfangen, alles mit Bedacht und Nachsinnen lesen, und in guter Ordnung von einem Capitel zum andern, und von einem Theile zum andern schreiten, und wo du etwas nicht gleich verstehest, andere deßhalber um Rath fragen. Thust du dieses, so wirst du deinen vorgesteckten Endzweck bald erreichen, und die mannichfaltigen Sätze der Harmonie in ihrem Zusammenhange, nicht nur im General-Basse, sondern vornehmlich im Spiel aus freyem Geiste, und sodann, wann du ein Genie darzu hast, bey der Composition kennen und gebrauchen lernen; allwozu ich dir die darzu nöthige Gedult, und wenn du was rechtes gelernet hast, auch gute Beförderung wünsche. Diese aber kanst du dir gewiß versprechen, wenn es mit dem ersten seine Richtigkeit hat. Artem quævis alit terra. Kunst findet überall Brod. Du wirst auch vermittelst dieses Buchs nicht nur selbst viele Stufen des Parnasses übersteigen, sondern auch andere bald und glücklich dahin führen lernen. Gehab dich wohl!

* * * * * * * * *

Inhalt

Inhalt
Des dritten Theils des Vorgemachs
der musicalischen Composition.

Cap. I. Von denen Dissonantzen überhaupt. pag. 333.
Cap. II. Vom Nutzen der Dissonantzen bey der Harmonie. p. 336.
Cap. III. Von den Dissonantzen so im geschwinden Durchgange vorkommen. p. 338.
Cap. IV. Untersuchung welches die erste Dissonantz sey? p. 340.
Cap. V. Von den unterschiedenen Gattungen der Septimen. p. 344.
Cap. VI. Von den dreyen Klang-Geschlechten. p. 349.
Cap. VII. Von den Septimen welche ungebunden erscheinen und denen von ihnen abstammenden Sätzen. p. 359.
Cap. VIII. Von der durchgehenden Septime. p. 367.
Cap. IX. Von der grossen ungebundenen Septime, welche bey liegenden Basse über sich in die Octav auflösen muß. p. 368.
Cap. X. Von denen am obern Ende gebundenen Septimen die sich bey der Triade perfecta finden. p. 369.
Cap. XI. Von denen am obern Ende gebundenen Septimen die sich bey der Triade minus perf. finden. p. 372.
Cap. XII. Von der Septima bey der Triade deficiente. p. 375.
Cap. XIII. Von der Septime bey der Triade manca. p. 376.
Cap. XIV. Von der Septime bey der Triade superflua p. 377.
Cap. XV. Von der am obern Ende gebundenen kleinesten Septime, und denen von ihr abstammenden Sätzen. p. 379.
Cap. XVI. Von denen Septimen welche als Zurückhaltungen der Sext beym Sexten- und Quarten-Accord anzusehen sind. p. 380.
Cap. XVII. Von der Septime so als Zurückhaltungen der Sext, welche nebst der Tertz auch die Quart bey sich hat, anzusehen. p. 382.

Cap.

Cap. XVIII. Von der Septime welche als eine Zurückhaltung der Sext bey anschlagender Secund und Quart zubetrachten. p. 383.
Cap. XIX. Von einigen besondern Auflösungen der am obern Ende gebundenen Septime. p. 385.
Cap. XX. Von denen am untern Ende gebundenen Septimen. p. 387.
Cap. XXI. Von denen Sätzen welche von der am untern Ende gebundenen Septime abstammen. p. 390.
Die Lehre von den Nonen. p. 390.
Die Lehre von der Vorausnahme desjenigen Intervalls worein eine gebundene Note aufgelöset werden muß. p. 393.
Cap. XXII. Von der grössesten Septime, und ihrer Replique der kleinesten Secund, wie auch von der größten Prime. p. 395
Cap. XXIII. Gibt Anweisung zu einer mehrern Uebung in denen abgehandelten Sätzen. p. 398.
Cap. XXIV. Von Verwechselung der Harmonie eines dissonirenden Satzes mit einem andern seines Geschlechts vor der Auflösung der Dissonantz. p. 405.
Cap. XXV. Von der Verwechselung die bey Auflösung der Dissonantzen selbst vorgehet. p. 408.
Cap. XXVI. Von der Ellipsi und Vorausnahme des Durchgangs im Basse, wie auch von der Retardation und Anticipation. p. 411.
Cap. XXVII. Vom Gebrauch des kleinestens Tons im Genere enharmonico. p. 413.
Cap. XXVIII. Wie man in der lincken Hand neben dem Basse eine gute Mittelstimme soll führen lernen. p. 415.
Cap. XXIX. Wie sich die lincke Hand bey denen Dissonantzen im vollstimmigen Accompagnement zu verhalten. p. 417.
Cap. XXX. Wie man etwas gutes und regelmäßiges aus dem Kopffe soll spielen lernen, oder wie man ein Compositor extemporaneus werden könne. p. 419.
Cap. XXXI. Vom manierlichen General-Baß, und dem neuern musicalischen Circul. p. 426.
Cap. XXXII. Von unbezifferten Bässen. p. 428.

Das

Das I. Capitel

Von denen Dissonantzen überhaupt.

§. 1.

Wir kriegen es nun mit denen Dissonantzen, und derer Sätzen zu thun, an deren richtigen Erkenntniß und rechten Gebrauch einem Componisten und General-Baßisten sehr vieles gelegen, weil derselben künstlicher Gebrauch sehr hoch gestiegen, ja immer höher getrieben wird.

§. 2.

Eine Dissonantz ist ein Intervall, dessen oberes Ende (terminus superior) mit dem unterm (termino inferiori) in keiner harmonischen Verhältniß stehet, und nicht nur an sich selbst nicht annehmlich lautet, sondern auch die Harmonie eines Dreyklangs, oder dessen von ihm abstammende Versetzungen vermindert, und daher einer Auflösung (Resolution) entweder in eben denselben Dreyklang oder in einen andern nahe gelegenen bedarff, durch welche Auflösung die Harmonie so denn eine noch mehrere Anmuth bekömt; von welcher Annehmlichkeit wir in der Beschreibung des Nutzens der Dissonantzen ein mehreres melden wollen.

§. 3.

Wolte jemand fragen: Woher es komme, daß eine Dissonantz nicht so lieblich ins Gehör falle, als eine Consonantz? So würde mancher antworten:

eben darum weil es eine Dissonantz ist. Allein wir müssen eine hinlänglichere Ursach anzeigen. Es ist demnach zu wissen, daß ein jeder Thon und zur Music geschickter Laut, von Natur eine Harmonie von einer Octav, Quint und Tertz mit sich führe, und in der Lufft verschiedene Circkel verursache, da der grösseste die kleinern in sich schliesset, und die in denen harmonischen Verhältnissen 1: 2: 3: 4: 5: 6: etc. stehen, deren keiner den andern mit seinen Bewegungen (Vibrationibus) berühret, oder zu nahe kommt. So bald aber ein Klang darzu gethan wird, dessen Circkel denen Besagten zu nahe tritt, und ihre Bewegungen hindert, so bald entstehet eine Dissonantz. Dahero schlagen die Secunden, Quarten, Sexten und Septimen an die Circkel des Grund-Klangs, der Tertzen und Quinten an, und vermindern deren Wollaut, daß alsdenn an statt eines lieblichen Tönens, in der Tiefe ein donnerndes und erschütterndes Brausen, und in der Höhe ein verdrießliches Geschwirre entstehet: Wie man solches sonderlich auf Orgeln wahrnehmen kan. Und eben deßwegen consoniren Quarten und Sexten nicht, wenn die Tertzen und Quinten schon vorhanden, ob sie schon sonsten Consonantiae relatiuae sind.

§. 4.

Aus diesem Grunde kan man gar schön begreifflich machen, warum die Tertzen in der Tiefe mehr dissoniren als consoniren. Z. E. Man wolte in der 8. füßigen Octav C und E zusammen greifen, so führet dieses E ein h und ♯g, als seine natürliche Quint und Tertz bey sich, welche sich mit c und g, so C bey sich führet, als kleine Secunden oder grosse Septimen nicht vertragen können, weil sie ihren Circkeln zu nahe treten. Ja nicht nur die Tertzen, sondern so gar die Quinten haben in der Tiefe keine Art. Z. E. Bey C G führet das G ein d̄ und h̄ von Natur mit sich, welche sich ebenermassen als Secunden mit c und e nicht vereinbaren können, denn ihre Circkel kommen zu sehr ins Gedränge. Die Quinte C G erfordert ein 16. füßiges C zum Grunde, dessen Gravität die Neben-Klänge d̄ und h̄ übertäubet, und ihnen ihre dissonirende Krafft benimmt.

§. 5.

Hieraus ist nun abzunehmen, daß man in eine Orgel, derer tiefste Stimme nur 16. füßig ist, keine Quinte 12. Fuß disponiren dürffe, weil eine solche Quint einen 32. füßigen Untersatz erfordert. Gleiche Verhältniß hat es mit den Tertzen.

§. 6.

Alle Klänge welche mit denen Theilen eines Dreyklangs oder dessen Versetzungen

tzungen eine Secund oder Septime ausmachen, sind als Dissonantzen anzusehen, sie mögen nun gegen den Grund-Ton sich verhalten, oder heissen, wie sie wollen. Also dissoniret z. E. bey

$\bar{c}$ h	$\bar{d}$
d	$\bar{c}$ h
G	G

Die Quarte nicht so wohl als Quarte, sondern vielmehr als Septime oder Secunde mit d.

§. 7.

Gleicherweise verhält sichs mit der Quinte, wenn ihr die Sext zu nahe kommt. Z. E.

$\bar{d}$ $\bar{d}$	$\bar{c}$ h
$\bar{c}$ h	d d
F G	F G

weil zwischen ihnen eine Secund oder Septime entstehet, u. s. w.

§. 8.

Diesem nach sind nur die Secunden, (worunter auch die Nonen, als am obern Ende gebundene Secunden zurechnen,) und Septimen eigentliche und wesentliche Dissonantzen. Zufälliger Weise aber werden alle Consonantzen, so wohl absolutae als relativae (*) als Dissonantzen gebraucht, weil sie so dann alle mahl mit einem Theile eines Dreyklangs entweder eine Secund oder Septime ausmachen, und folglich einer Auflösung bedürffen, wie weiter hin deutlicher erhellen wird. Demnach haben die Consonantzen einen doppelten, die eigentlichen Dissonantzen aber nur einen einfachen Gebrauch, nemlich alle mahl einen dissonirenden.

(*) Consonantiae absolutae sind: Unisonus, Octava, Quinta und Tertia major. Diese stecken in einem jeden sonderlich tiefen Klange. Tertia minor ist etwas geringerer Condition, jedoch möchte sie mit darunter zu rechnen seyn. Ich will mich hierüber belehren lassen. Consonantiae relativae aber sind: Quarta, Sexta minor und Sexta major. Die übrigen kleinern und grössern Quinten, Quarten, Tertzen und Sexten sind nur Pseudo-Consonantiae.

Das II. Capitel

Vom Nutzen der Dissonantzen bey der Harmonie.

§. 1.

Alle Dissonantzen, so wohl eigentliche als zufällige, thun ungemein grosse und nützliche Dienste bey der Harmonie, und haben vortreflichen Nutzen und Würckung, wovon Werckmeister in Hodego curioso Cap. XXVIII. gar fein schreibet. Einen Ort, in desselben musicalischen Siebe, kan ich anzuführen nicht ümhin. Es heißt in demselben Cap. XV. p. 37. also: „Es ist nichts angenehmers „und köstlichers, als wenn die Dissonantzen recht wohl resolviret werden; denn die „Music ist ein Geschöpffe GOttes, und ein Vorbild der Natur: so muß billig eins „aufs andere folgen, post nubila Phoebus. GOtt hat es so geordnet. Wenn „ein Mensch nicht unterweilen eine Unlust hätte, so wüßte er nicht, daß die Lust Lust „wäre. Wo immer Lust und Freude, und also einerley zu spüren wäre, so würde „man nicht wissen, ob man von der Freude Ergötzlichkeit hätte. Wer weiß, ob „nicht der allein weise GOtt den Seinen darum das Creutz zuschicket, damit sie der„maleinst in der Ewigkeit die Freude desto besser erkennen, und GOtt dafür dan„cken sollen. Darum hat es GOtt ja alles weißlich geordnet, damit der Mensch in „allen Dingen eine Veränderung, und einen Unterscheid spüren möge. Dulcia „non meminit, qni non gustavit amara. Wie könte man wissen, ob uns der „Tag lieblich wäre, wenn nicht die unangenehme, und doch erträgliche finstere „Nacht dazwischen käme? Nach dem Regen ist der Sonnenschein desto angeneh„mer. Nach dem Winter macht uns der Sommer wieder Freude. Und dieses „könte man durch viele Exempel vorstellen. Wenn aber NB. der Dissonantzen „mehr sind als der Consonantzen, so ist es schon verdrießlich und wider die Natur. „In dem rechten Gebrauch aber stecken solche Gemüths-Bewegungen, die unbe„schreiblich sind, u. s. w.„ Ein Liebhaber besehe hiervon auch Printzens Satyrischen Componisten Cap. XIX.

§. 2.

Der berühmte Mattheson, welcher der Quarte mit dem Dissonantzen-Titel mehr Ehre anzuthun vorgibt, als wenn Er sie unter die Consonantzen rechnete, schreibet in seinem Forschenden Orchestre in der Nachlese §. 75. von dem Nutzen der Dissonantzen also: „Es sind die Dissonantzen würcklich eine rechte Panacee „und Universal-Medicin der Ohren, die, ob sie wohl nicht alle mahl süsse schme-

„cken,

„cken kan, sondern bisweilen gar bitter eingehet, dennoch die schläfrigen Theile er„muntert, die müden erquicket, die stumpffen schärffet, die erkalteten wärmet, die „verlähmten in den Gang bringet, die verstopfften flüßig oder fliessend macht, in „Summa: Alles dasjenige bey dem Sinne des Gehörs verrichtet, was sonsten ein „wohl bestelltes Dispensatorium bey dem gantzen Cörper thut.„ Im **Vollk. Capellmeister** schreibet Er Part. III. Cap. X. §. 3. von dem Nutzen der Dissonantzen also: „Die Dissonantzen sind gleichsam das Saltz, Gewürtz oder Condimen„tum der Harmonie, so wie die Consonantzien als Fleisch und Fische angesehen wer„den können. Es gibt Speisen, die z. E. etwas Säure erfordern„: Hiervon habe, ehe den **Vollk. Capellmeister** zu sehen bekommen, gleiche Gedancken gehabt, wenn in meinem ersten Entwurff des **Vorgemachs** folgendes zu Pappiere gebracht: Wer die Dissonantzen dem Saltze vergleichen wolte, würde es nicht übel treffen. Denn gleichwie das Saltz als das Universal-Gewürtz fast alle Speisen recht schmackhafft macht; also geben die Dissonantzen, wenn sie behörig beygebracht und aufgelöset werden, einer Harmonie den rechten Geschmack, und die rechte Art. (*) Wer nun immer mit lauter Consonantzen, sonderlich solchen, die aus der Triade perfecta und minus perfecta, und ihren Versetzungen, herkommen, musiciren wolte, der würde endlich damit den grösten Eckel erwecken.

§. 3.

Joan Cruger schreibet Synops. mus. Cap. XII. p. 127. von denen Dissonantzen: Daß sie eine Music zieren, und daß sie auf zweyerley Art gebraucht würden, nemlich 1.) im geschwinden Durchgange, und 2.) in der Bindung, wenn er sich also vernehmen lässet: „Dissonantiae, concentum musicum magnopere „exornantes, ingrediuntur Harmoniam duobus modis. Vel enim celeri„tate obliterantur, vel syncopationibus.

§. 4.

Daß aber die Dissonantzen auch noch die dritte Art im Gebrauch zulassen, da sie nicht gebunden (**) (syncopirt) erscheinen, jedoch aber eben so aufgelöset wer-

(*) Mancher wirfft nur gar zu viel Saltz ins musikalische Essen, und thut der Musik mit den Dissonantzen mehr Schaden, als er Nutzen damit schafft. Omne nimium vertitur in vitium. Zu viel ist ungesund.

(**) Davon wusten unsere musikalischen Groß-Väter nichts, und lehreten daher, die Dissonantzen müssen alle vorher liegen, und man dürffe also auf keine Dissonantz springen. Allein die Zeiten ändern sich.

den müssen, als die gebundenen, solches werden wir im IIII. Capitel lernen. Jetzo wenden wir uns zu der ersten Art, da sie im geschwinden Durchgange vorkommen.

Das III. Capitel

Von den Dissonantzen so im geschwinden Durchgange (celeri progressu) vorkommen.

§. 1.

Allförderst ist wohl nöthig, den Gebrauch der Dissonantzen, den sie im Durchgange haben, etwas zu betrachten. Da müssen wir nun lernen, was Transitus, Groppo, Superjectio und Subsumtio in der Composition sey?

§. 2.

Transitus ist zweyerley, irregularis und regularis. Irregularem haben wir schon Part. I. Tab. XXIII. Fig. 2. und Part. II. Tab. VIII. F. 2. 3. 4. 5. 6. 7. kennen lernen, da der cambirenden oder Wechsel-Noten gedacht worden; wir werden also nur vom Transitu regulari etwas gedencken.

§. 3.

Der belobte Capellmeister Heinichen beschreibet solchen in seinem Wercke vom General-Basse. p. 257. also: „Transitus heisset in sensu proprio, oder in „seinem eigentlichen Verstande, ein freyer Durchgang in die Tertie auf- oder nieder- „werts, da nemlich die mitlere Note keine eigene Harmonie hat, sondern frey durch „paßiret. Ein Exempel davon stehet Tab. I. Fig. 1. P. III.

§. 4.

Aus diesem Exempel erhellet, daß alle Noten, so in Transitu regulari gebraucht werden (wenn der Transitus nemlich nicht weiter als in die Tertz gehet) in quantitate intrinseca brevi stehen müssen; das heißt: Die durchgehenden Noten müssen nach ihrer innerlichen Geltung kurtz seyn, gleichwie es in der Poesie lange und kurtze Sylben gibt. Z. E. In den Worten: JEsus meine Zuversicht; sind die 1. 3. 5. und 7. Sylbe lang, die 2. 4. und 6. aber kurtz. Eben so verhält sichs mit denen Noten, welche diese Worte gesetzt sind, oder gesetzt werden können.

§. 5. De-

§. 5.

Denen Anfängern ist der Transitus regularis am besten durch folgende Regel beyzubringen: Wenn 3. Noten (davon die erste in sich lang ist) stuffenweise (gradatim) auf oder absteigen, so gehet die mitlere durch, und wird nichts, das sie angienge darzu geschlagen.

§. 6.

In sensu lato & improprio, oder im weitläufftigen Verstande (fährt Heinichen fort) heisset Transitus auch ein freyer Durchgang in die Quarte und Quinte. Ja man kan den Transitum endlich bis in die Sexte, Septime und Octav extendiren. Vid. Fig. 2. Tab. I.

§. 7.

Man kan nun leicht ermessen, daß sich der Transitus nicht nur im Basse, sondern auch in denen obern Stimmen befinde. Z. E. stehet Fig. 3. Tab. I.

§. 8.

Gleichwie nun diejenigen Noten, welche in Transitu regulari stehen, keine absonderliche Abfertigung bekommen; also wird zu denen so in Transitu irregulari stehen, dasjenige angeschlagen was zur folgenden Note harmoniret, ob es gleich zu derjenigen, zu welcher es angeschlagen wird, dissoniret, wie bereits im ersten und andern Theil bey denen cambirenden Noten gewiesen worden.

§. 9.

Mit dem Transitu ist gar nahe verwandt die Figur so die Italiäner Groppo (eine Waltze) nennen, und zwar so wohl das aufsteigende als absteigende; ingleichen die so genannte Superjection und Subsumtion (Uberschlag und Unterschlag) welche alle nebst dem Transitu Fig. 4. Tab. I. kenntlich gemacht werden.

§. 10.

Daß alle diese durchgehende und in celeri progressu stehende Dissonantzen auch in denen obern Stimmen statt haben, solches wird leicht zu ermessen seyn. Zur Ubung wollen wir einige Exempel beyfügen, wozu eine Violin oder Quer-Flöte kan gespielet werden. Sie fangen Tab. I. Fig. 5. an, und continuiren Tab. II. & III.

§. 11. Es

§. 11.

Es möchten sich noch verschiedene Arten solcher in celeri progressu stehenden Dissonantzen finden; um aber nicht zu weitläufftig zu seyn, so beschliessen wir dieses Capitel. Wer mehr Exempel verlanget, der sehe sich vor andern in des Herrn Capellmeisters J. S. Bachs Clavier-Sachen um als welcher wohl damit umzugehen weiß.

Das IV. Capitel

Untersuchung welches die erste Dissonantz sey?

§. 1.

Es ist viel daran gelegen, daß man wisse, welche unter allen Dissonantzen die erste sey, will man anders die Lehre von den Dissonantzen in behöriger Ordnung vortragen; denn von einen dissonirenden Satze sind allemahl, wenn er 4stimmig ist, drey andere herzuleiten: Gleichwie der Sexten- und Quarten-Accord, ohne Widerspruch, vom Haupt-Accord hergeleitet werden können und müssen.

§. 2.

Will man gewiß wissen, welche Dissonantz die erste, und welche das Gehör am wenigsten verletze, so dürffen wir nur der Natur auf die Hände sehen, und Achtung geben, welche Dissonantz sie am ersten hervor bringet. Hierzu dienet uns vortrefflich Ratio harmonica in ihren harmonischen Schritten, welche in denen Zahlen, und ihren Verhältnissen am besten und leichtesten erkannt werden.

§. 3.

Nun haben wir aus dem ersten Theil dieses Buchs Cap. V. p. 11. schon gelernet, daß die Natur in denen Zahlen und Verhältnissen 1:2:3:4:5:6: lauter Consonantzen hervor bringen, nemlich den vollkommen harmonischen Dreyklang (Triadem perfectam) dessen Grund-Ton durch 2 und 4 zweymahl, und dessen Quint durch 6 einmahl verdoppelt erscheinet, welche Intervalle auf das vollkommenste harmoniren oder consoniren. (*)

§. 4. Be-

(*) Viele können sich so gar nicht in die Rational-Zahlen schicken, da es doch so eine leichte Sache darum ist. Ich will ein kleines Tabellgen davon beyfügen:

1:2

§. 4.

Betrachten wir aber den Klang den die Zahl 7. welche man Numerum septenarium nennet, hervor bringet; so finden wir, daß er die erste Dissonantz, und zwar in Ansehung des dreyfachen Grund-Tons 1:2.4, eine kleine Septime im Verhalt 4:7, 2:7, oder 1:7 sey. Unverwerfliche Zeugen davon sind die Trompet oder Waldhorn, das Monochordum, und jede etwas lange Saite auf dem Violone, Violoncello, Viola di Gamba, Trompete marine &c.

§. 5.

Dieser dissonirende Septenarius läßt sich auf Orgeln in denen 16- und 32 füssigen Bässen, sonderlich Posaunen, ja so gar auf 16. Fuß tönigen Saiten auf Pedalen, Claveçins, Cymbalen ꝛc. nebst der Octav, Quint-Super-Octav und grossen Tertz gar deutlich hören, und machet offt die Orgel- und Instrument-Stimmer irre, daß es ihnen schwer fällt, einen solchen tieffen-Klang recht reine zu stimmen.

§. 6.

Dieser Septenarius aber vereiniget sich mit denen vorhergehenden Zahlen 1:2:3:4:5:6, und verursachet keine widrige Tremores, wie wohl andere Dissonantzen thun; weswegen diese fast consonirende Dissonantz vor die allerleidlichste paßiret.

§. 7.

Ob nun wohl diese kleine Septime, die auf der Trompet und Waldhorn das b ist, etwas zu klein oder zu niedrig fällt; so lehret uns doch damit die Natur,

1:2	Verhältniß der Octav.	4:7	Verhältniß der kleinen Septime wie sie die Trompet ꝛc. gibt.
2:3	- - der Quint.	8:9	- - des grössern Tons.
3:4	- - der Quart.	9:10	- - des kleinern Tons.
4:5	- - der grossen Tertz.	15:16	- - des grössern halben Tons.
5:6	- - der kleinen Tertz.	24:25	- - des kleinern halben Tons.
3:5	- - der grossen Sext.	32:45	- - des Tritons
5:8	- - der kleinen Sext.	45:64	- - der kleinen Quint, ꝛc.
5:9	- - der kleinen Septime.		
8:15	- - der grossen Septime.		

Man besehe hiervon Werckmeisters Hodegum curiosum.

daß die erste Dissonantz, so sie darstellet, eine kleine Septime sey und seyn solle, welche, wenn sie auf dem Grunde eines vollkommenen Dreyklangs 4 : 5 : 6; 2 : 5 : 6; oder 1 : 3 : 5 rc. ruhet, dem Gehör am aller erträglichsten fällt, und die Harmonie derselben fast mit Gewalt zu einer guten Fortschreitung (Progression) in eine andere ihr nahe verwandte Triadem führet. Denn lasset einmahl z. E. G h d̄ f̄ hören, und gebet acht, ob nicht diese Septime gleichsam mit Fingern auf die Triadem c e g, oder auch a c e, oder den Sexten-Accord ♯G h e weise? so daß man vermittelst derselben durch den gantzen Circkel geführet wird, wie in Fig. I. Tab. IV. zu ersehen. (*)

§. 8.

Also beweiset selbst die Natur, daß die kleine Septime die erste Dissonantz sey. Daß sie in der Ration 4 : 7 etwas zu klein, und daher einer Temperatur unterworffen ist, schadet nicht; denn ausser der Octav müssen sich alle andere, consonirende und dissonirende Intervalle gefallen lassen, daß sie temperirt werden. Die Natur will uns durch dieses Verhältniß 4 : 7 lehren, welche Intervalle durch die Temperatur erhöhet oder erniedriget werden müssen; denn, da sie in den 6. vorhergehenden Zahlen lauter vollkommen reine Intervalla (**) dargestellet, gibt sie nun in 6 : 7 eine abwerts schwebende kleine Tertz. Wird aber die kleine Tertz abwerts schwebend gemacht, so wird die grosse aufwerts schwebend, und wenn man die rechte Masse trifft, so komt eine gute Temperatur heraus, so daß alle zu erhöhenden Intervallen, erhöhet, und die zu erniedrigenden, erniedriget werden, wovon in meiner Ge-

(*) Man ärgere sich aber nicht daran, daß ich aus dem b C ein H gemacht habe; diese Veränderung ist (will man anders wieder dahin kommen wo man angefangen) so unvermeidlich als der zeitliche Tod. Hätte ich bey b C wollen fortfahren, so wäre nicht wieder ins C, sondern durch b F, bb H bb E bb A ins bb D gekommen. Das bb D aber stehet in dem besten Genere enharmonico ein Comma Telemannicum höher als C. Mit dem Quinten-Circkel aber kömt man mit der 12. Quint ins ♯H, welches ein Comma tiefer stehet als C.

(**) Auf der Orgel kriegt man sie alle auf einem Clave zu hören, wenn Principal 8 Fuß, Octav 4 Fuß, Quinta 3 Fuß, Super-octav 2 Fuß, Tertia aus 2 Fuß, und die kleine Quinta $1\frac{1}{2}$ Fuß angezogen werden. Nun stünde zu versuchen wie der Septenarius aus 2 Fuß in einer Pfeiffe darzu stimmen wolte, weil ihn doch die tiefen Saiten mit hören lassen? Vielleicht gäbe er eine neue Art von Cymbeln ab. In denen beyden obern Octaven möchte es vielleicht eher angehen als in denen beyden untern.

Geneal: allegorica, und Anweisung zur Stimmung und Temperatur ein mehrers zu lesen.

§. 9.

Ist nun die erste Dissonantz, welche die Natur giebt, eine Septime, so ist die Septime die Mutter aller übrigen Dissonantzen. Z. E. c̄ b̄ wird, wie die Trompet ꝛc. bezeuget, von der Natur am ersten gegeben, was sind nun b c, b e, b ✕f, b a, b h, ꝛc.? (*) Hieraus mache ich nun den unumstößlichen Schluß: Welche Dissonantz, (sie werde auch nachgehends vergrössert oder verkleinert) die erste ist, und von deren Sätzen alle Sätze derer übrigen Dissonantzen hergeleitet werden können, dieselbige ist die Mutter und der Ursprung aller Dissonantzen und derselben Sätze. Nun gibt selbst die Natur die Septime als die erste Dissonantz an, und es können auch von ihren Sätzen alle Sätze derer übrigen Dissonantzen hergeleitet werden: Derohalben ist die Septime die Mutter und der Ursprung aller übrigen Dissonantzen.

§. 10.

Die Natur ist ohnstreitig die beste Wegweiserin in allen Künsten und Wissenschaften. Wer Achtung auf ihren Winck gibt, der wird eine kluge Lehrmeisterin und Rathgeberin an ihr finden. Ein kluger Medicus wird hierzu ja sagen. Ein Rechtsgelehrter wird beypflichten. Selbst ein Apostel Paulus bekennet, daß die Natur die Heiden lehre, daß ein GOtt sey. Rom. 1.

§. 11.

Wenn Natur und Kunst einander die Hand bieten, so kommen auch die Sachen, welche die Natur noch etwas unförmlich liefert, in ihre rechte Schönheit. Z. E. Ein Diamant ist zwar auch ungeschliffen ein edler Stein, aber doch edler, wenn er durch die Kunst geschliffen und eingefasset ist. Die Natur liefert zwar die erste Dissonantz 4:7 etwas zu klein, aber sie weiset allernechst in der Ration 5:9 eine Verbesserung. Die Kunst aber macht sie doch noch brauchbarer und schöner durch die Temperatur, weil die erste 4:7 zu klein, die andere 5:9 aber etwas zu groß ist. Es wären hieraus verschiedene Moralia zu ziehen, alleine es ist unser Vorhaben nicht. Sapienti sat.

(*) Ich nehme hier den Triton b: e und Quint superfluam b: ✕f nicht als Pseudo-Consonantias, sondern als Dissonantzen im eigentlichen dissonirenden Gebrauche.

Das V. Capitel

Von den unterschiedenen Gattungen der Septimen.

§. 1.

DEr Septimen können wir auf dem Clavier nur dreyerley Arten haben, nemlich 1.) die kleine (minorem) 2.) die grosse (majorem,) und 3.) die kleineste (diminutam;) (*) Jedoch werden wir auch etwas von der grössesten (maxima) gedencken. In der diatonischen Klang-Folge z. E. c d e f g a h finden sich nur kleine und grosse; In der chromatischen Klang-Folge aber, z. E. c ✕c d ✕d e f ✕f g ✕g a ✕a h c, nebst diesen beyden, auch die kleineste etliche mahl, als zwischen ✕g f, ✕d c, und ✕a g. Die enharmonische Klang-Folge aber oder Herrn Capellmeister Telemanns Part. II. Tab. XVII. Fig. 10. beygebrachtes Intervallen-System gibt auch eine ziemliche Anzahl von der grössesten Sorte, z. E. c ✕h, g xf, d xc ꝛc. Von jeder Art müssen wir zur nöthigen Vorbereitung bey vorhabender Lehre von den Dissonantzen etwas gedencken.

§. 2.

Mit der kleinesten und grössesten hat der Dur-Ton an und vor sich betrachtet, und ehe er in einen angrentzenden Moll-Ton gehet, nichts zu schaffen, sondern nur mit der kleinen und grossen. Sehen wir die diatonische Klang-Folge z. E. c d e f g a h c an, so findet das d am c, e am d, g am f, a am g, und h am a kleine Septimen, aber eine eintzige ist darunter die sich auf Triadem perfectam gründet, nemlich g f, welche h und d vermitteln, und den schönsten (**) Septimen-Accord miteinander ausmachen, nemlich g h d f.

§. 3. Zu

(*) Will man die Septimen auf dem Clavier leicht finden, so sehe man nur was abwärts die Secund ist. Soll es eine kleine Septime seyn, so sehe man was abwärts die grosse Secund ist. Will man die grosse Septime wissen, so sagt uns die kleine Secund welche es sey. Ist die kleineste Septime zur Stelle, so kan die abwärts stehende Secunda superflua sagen wie sie heisse. Z. E:

7	7	7
A	A	✕G
g	✕g	f.

(**) Wenn etwas schönes auch rar ist, so ist es desto werther geachtet.

§. 3.

Zu diesem Accord, des vollkommenen Dreyklangs mit der kleinen Septime, gibt die Natur in denen der Unität sehr nahen Zahlen: 4: 5: 6: 7: Anlaß, welchen aber die Kunst, weil 4: 7: eine etwas zu kleine Verhältniß vor die kleine Septime ist, durch die Temperatur noch verbessert. Sonst ist ihr Verhältniß 5: 9; welches durch Zusammensetzung einer Quint und kleinen Terz dargestellet wird, z. E.

	3:	2	g	d.
	6:	5	d	f.
	18:	10		
2)	9:	5.	g	f.

Wolte man nun innerhalb der Ration 5: 9 diesen kleinen Septimen-Accord darstellen, so müste man, um Brüche zu vermeiden schon ziemlich in die Vielheit gehen, und 20: 25: 30: 36. darzu nehmen.

§. 4.

Mehrmahl aber gründet sich die kleine Septime auf Triadem minus perfectam, als bey d f a c, c g h d, a c e g. Ein eintziges mahl aber auf Triadem deficientem, auf der Septima Modi h d f a; wie auch einmahl auf Triadem mancam h ✗d f a. Ob sie sich auch einmahl bey der Triade superflua finden lasse, z. E. bey c e ✗g b, wollen wir ietzo nicht untersuchen.

§. 5.

Denen Liebhabern der harmonicalischen Verhältnisse, sollen hiermit, von einer ieden Art Accord mit der kleinen Septime, die an einander hangende Rationes zu Diensten stehen:

1.) Trias perfecta mit der kleinen Septime: 4: 5: 6: 7. oder 20: 25: 30: 36. g h d f.

2.) Trias minus perfecta mit der kleinen Septime 10: 12: 15: 18, a c e g.

3.) Trias deficiens mit der kleinen Septime 45: 54: 64: 80, h d f a.

4.) Trias manca mit der kleinen Septime 45: $56\frac{1}{4}$: 64: 8, h ✗d f a.

5.) Trias superflua mit der kleinen Septime 48: 60: 75: 85, c e ✗g b.

§. 6.

Die grosse Septime findet sich auf der Triade perfecta in diatonischer Klang-Folge zweymahl, als bey c e g h, und f a c e. Ihre Radical-Zahlen sind 8: 10: 12: 15. In der chromatischen Ton-Reihe findet sie sich auch bey der Triade minus perfecta, z. E. bey a c e ♯g. Ihre Radical-Zahlen sind 10: 12: 15: $14\frac{2}{5}$. oder ohne Bruch 40: 48: 60: 75.

§. 7.

Ob sich bey der Triade def. eine grosse Septime anbringen lasse, ingleichen bey der Triade manca, stehet dahin. Ich zweifele daran.

§. 8.

Auf der Triade superflua aber hat die grosse Septime statt. Z. E. bey c e ♯g h. Ihre Radical-Zahlen sind 48: 60: 75: 90.

§. 9.

Die kleineste Septime entstehet, wenn das untere Ende der kleinen durch ein ♯ erhöhet wird, und daher gehöret sie unter das Genus chromaticum. Ihre erste Species ist im A moll ♯g f, so dann auch ♯d c. Ihre Verhältniß wird gefunden, wenn man von der kleinen Septime ein Semitonium minus 24: 25 abziehet. Z. E.

9	:	5	g	f	
24	:	25	g	♯g	
216	:	125	♯g	f.	Kleineste Septime.

Oder auch wenn man 3. kleine Tertzen addirt. Unser Fux und Mattheson, wie auch andere Autores gedencken nichts von ihrer Ration.

§. 10.

Von dieser kleinesten Septime kan man nicht eigentlich sagen, daß sie sich auf Triadem deficientem gründete, sondern ihr wahres Fundament ist eigentlich ein Satz von der Triade perfecta in genere chromatico, worauf noch, gleichsam als ein Thurm, eine kleine Septime und anschlagende kleine None gebauet ist. Z. E. e ♯g h d f. Wenn nun das e, als der Grund-Klang, weggethan wird, so bleibet diese kleineste Septime (Septima diminuta) übrig. Von der kleinen Quint aber, die sie bey sich hat, kan man bey sothanen Gebrauch nicht sagen, daß sie eine

eine Consonantz wäre, gleichwie andere Quinten bey Septimen-Sätzen sind; sondern sie ist allda eine zu resolviren schuldige Dissonantz; und es verhält sich mit dieser Quint ✕g d, und ihres gleichen, als wie mit der Sexte, welche entstehet, wenn z. E. von c e g c der Grund-Ton weggethan wird.

§. 11.

Wir haben auch einen dergleichen Satz mit einer ungebundenen grossen None bey der Triade perfecta, z. E. g h d f a, welcher eben also behandelt wird, wovon man in neuen Wercken viel gute Proben findet. Sie findet auch wohl bey der Triade minus perfecta statt. Ein Exempel davon stehet Tab. IV. F. 2.

§. 12.

Man findet in des Herrn Telemanns Arbeit, daß er diesen harmonischen Thurm (*) wohl noch höher bauet, und über diesen Nonen-Knopff noch einen Stern von einer Undecima setzet. Z. E.

e ✕g h d f a c.

Der Ort davon will mir jetzo nicht einfallen, es kommt etwa heraus, wie Fig. 3. Tab. IV. zeiget. Das ist aber eine andere Art von Nonen und Quarten, als die sonsten bey Bindungen vorkommen. Hiervon habe noch in keinem Autore was gelesen.

§. 13. Die

(*) Da ich dieses schreibe, wird der neue Kirch-Thurm allhier zu Lobenstein, was anlanget das Holtzwerck, am Tage Gottlieb von Meister Joh. Gottlieb Hellrichen aufgebauet, nemlich den 14. Julii 1746. nachdem er 14. Jahr weniger 9. Wochen kein Dach, oder doch nur ein verlohrnes, gehabt. Er ist zweymahl nemlich Anno 1714. den 14 Febr. und Anno 1732. den 18 Sept. abgebrannt. Der vorige ist, was anlanget das Holtzwerck, den 28. Sept. errichtet worden. Die Zahl 14. so sich auf 7 reduciret, hat eine starcke Dissonantz verursachet, welche sich aber auch durch 28, als 4 mahl 7; und 14, als 2 mahl 7, GOTT sey Danck! wiederum glücklich resolviret hat. Zwischen 1714 und 1732 fallen 18. Jahre, 2 mahl 9 und den 18. Sept. 1714. wurde der vorige errichtet. Wer siehet nicht, daß die Zahl 7 und 9. der guten Stadt Lobenstein zwar sehr betrübt, aber auch erfreulich gewesen. Die Zahl 7 gibt gegen 1 eine Septime, und die Zahl 9 eine Secunde. Beyde sind Dissonantzen. Der sie zugelassen, hat sie auch wiederum aufgelöset. Sein Nahme sey gelobet.

§. 13.

Die grössefte Septime deren oberes Ende gebunden ist, gründet sich am füglichsten auf Triadem superfluam, und wird aus einer Sexta superflua bereitet, wovon zu seiner Zeit ein mehrers gedacht werden soll. Ihr Verhältniß findet man, wenn von der Octav ein Comma abgezogen wird, z. E:

2 :	1		
80	81		
160 :	81	c	✕h

Sie gehöret ins enharmonische Geschlecht, und ihr Gebrauch erfordert einen Kenner harmonischer Seltenheiten. Drey reine grosse Tertzen stellen auch eine solche grösseste Septime dar, aber sie ist eine diesin 128 : 125, kleiner als die Octav, und ein Diaschisma kleiner als die vorhergehende. Z. E:

5 :	4	c	e
5 :	4	e	✕g
25 :	16		
5 :	4	✕g	✕h
125 :	64	c	✕h.

§. 14.

Diese drey - bis viererley Arten von Septimen wollen wir nun zum Grunde legen, und von ihren Grund-Sätzen eine Menge andere dissonirende Sätze herleiten; bey welcher Lehr-Art wir aber den sehr wichtigen Vortheil haben werden, daß wir nicht allein lernen, wie damit beym General-Baß umzugehen sondern auch wo jeder Satz in der Composition, oder Spiel aus freyen Geiste geschicklich angebracht werden kan, welches andere General-Baß-Lehrer, Herrn Kelner ausgenommen, unberühret gelassen.

§. 15.

Ehe wir aber diese Unterweisung würcklich anfangen, so wird nöthig seyn, um alle und jede Intervalla recht kennen zu lernen, daß wir unsere Lehr-begierige Scholaren von den offtgedachten dreyen Klang-Geschlechten, als dem Genere diatonico, chromatico und enharmonico mehr unterrichten.

Das

Das VI. Capitel

Von denen dreyen Klang-Geschlechten.

§. 1.

Das erste, *Genus diatonicum*, welches durch grosse und grosse halbe Töne, oder Klang-Stuffen, gehet, ist schon im andern Theil dieses Buchs Sect. II. Cap. IV. §. 10. beschrieben; wir wollen aber doch noch was von demselben gedencken.

§. 2.

Diese so natürliche und dem Menschen angebohrne Art, durch zwey gantze, einen halben, dann 3 gantze, und wieder einen halben Grad in die Octav aufzusteigen, von welchen auch die meisten Intervalle ihren Nahmen bekommen, z. E. durch c d e f g a h c, oder f g a b c d e f ꝛc. hat ihren Grund und Ursach in der nahen Anverwandtschafft den diese 7 Stuffen mit der Triade perfecta haben. C lieget zum Grunde; dieses führet von Natur schon die Octav c, Quint g, und Tertz e bey sich, wie bereits oben Cap. I. §. 3. gedacht worden. Die übrigen alle sind diesen dreyen, entweder in auffsteigender oder absteigender Linie als Quinten verwandt, z. E.

g	h	d	auffsteigende Linie.
C	E	G	Trias fundamentalis.
f	a	c	absteigende Linie.

Die Quint aber ist einem jedweden Klange nach der Octav am nechsten verwandt, ob schon in auffsteigender Linie mehr als in absteigender.

§. 3.

Hätten dieses unsere alten Moden-Lehrer (*) gewust und bedacht, so würden sie

(*) Denen Verfechtern und allzueifrigen Anhängern der alten übelgegründeten Ton-Arten dienet zu wissen: Daß die Klang-Stuffen des Dorii, Phrygii, Lydii und Mixolydii viele unnatürliche und gezwungene unter sich haben, denn man kan nicht von ihnen, wie von den Stufen des Jonii und Aeolii, sagen: daß sie der Triadi fundamentali allein den nechsten Grad auf- und absteigender Linie verwannt wären, welche Anverwandtschafft jedoch bey Bestimmung einer Ton-Art nothwendig zum Grunde liegen muß. Z. E. das H im Modo

keine solche unnatürliche Klang-Folgen in ihren Part. I. Cap. XI. beschriebenen Ton-Arten gemacht haben: denn, wie unnatürlich ist es nicht, wenn z. E. der Mixolydius

---

dorio ist der Triadi fundamentali D F A erst im andern Grad verwandt, daher gegen das b im ersten Grad, als:

-	-	h. anderer Grad	} aufsteigender Linie.
a	c	e. erster Grad	}
D	F	A. Trias fundamentalis.	
g	b	d. absteigende Linie.	

Mit dem f im Phrygio und Mixolydio, ingleichen mit dem h im Lydio ist es eben so bewandt. Ich mache daher den Schluß: Eine Ton-Art, deren Klangstufen der Triadi fundamentali nicht in den nechsten Graden auf- und absteigender Linie verwandt sind, ist unnatürlich und gezwungen, wie solches das Gehör gnugsam bezeuget. Die Klangstufen der meisten alten Ton-Arten haben solche Stuffen unter sich, die der Triadi fundamentali nicht im ersten sondern nur im andern Grad verwandt sind: Derohalben sind die alten Ton-Arten bis auf den Jonium und Aeolium unnatürlich und gezwungen. Was weiter hieraus zu folgern, ist leicht zu begreiffen. Inzwischen ist und bleibt es dennoch eine Kunst, unnatürlichen und gezwungenen Dingen, wenn sie einmahl eingeführet sind, eine solche Art zu geben, daß man den Zwang nicht sonderlich mercket. Dahin gehören nun die Melodien des Dorii, Phrygii, Lydii und Mixolydii mit ihren Plagalibus. Denen muß ein Organist ihr Recht zu thun wissen, will er anders seine Unwissenheit nicht verrathen. Ob aber ein Kirchen-Compositeur (die Cammer- und Opern-Componisten lachen ohnehin der alten Ton-Arten) heut zu Tage nöthig habe seine Compositiones in die alte Mode einzukleiden, wird wohl schwerlich zu erweisen seyn, und keiner wird sich so leicht darzu bringen lassen, die Liebhaber und Verfechter derselben mögen sagen und schreiben was sie wollen. Was unnatürlich und gezwungen ist, wird billig vermieden. Unterdessen kommen doch die Gänge und Clauseln des Phrygii in unserer grossen Ton-Art vielfältig vor, wenn z. E. im C dur ins A moll gegangen, und darinnen also moduliret wird:

♯ 76 ♯ 6 76 ♯ 6/5 6 . 4 3
e, f e a, a g f, e a f g, e c g G, c.

Daß der Mixolydius sehr unnatürlich und gezwungen sey, beweiset unter andern unser Choral: Komm heiliger Geist, erfüll ꝛc. welcher mit seinem f die unnatürlichsten Fortschreitungen und unleidlichen Zwang verursachet, indem er

ins

dius kein ✗f sondern f brauchen muß, da doch seine Chorda medians H an dem f keine vollkommene Quint findet, und folglich auch keine natürliche Schluß-Clausul

---

ins D moll und F dur führet, welche Ton-Arten der Triadi fundam. G H D allzu fremd und gezwungen sind, wie nicht zu leugnen. Wer die Art und Natur des Mixolydii nicht verstehet, der thut besser, er præludiret auf diesen Choral aus dem G moll als aus dem G dur, denn dieses weichet auch in F dur und D moll aus, nicht aber G dur. Es gieng unsern lieben Vorfahren mit ihren Ton-Arten, wie allen denen es gehet, die aus der Noth eine Tugend machen, und sich so gut als sie können behelffen müssen. Nachdem aber die grosse Theurung und der Mangel an nöthigen Klängen und Stuffen, GOtt sey Danck! aufgehöret, und nun ein reicher Ueberfluß vorhanden, wer wolte so einfältig seyn und den alten Mangel und Armuth höher schätzen als den ietzigen reichen Vorrath? Warum verbothen die Alten, und noch ietzo ihre Verehrer, worunter sonderlich mein Herr College, der Herr Prior Spieß, als rühmliches Mitglied der Societät der musikalischen Wissenschafften zu Yrrsen gehöret, im Phrygio das ✗d und ✗f so scharff, wie in dessen Tractatu compositorii practico, in seiner Moden-Lehre, und unter andern p.46. zu ersehen? Antwort; darum, weil die alten Orgeln bey ihrer grundfalschen Temperatur zwar ein b e aber kein ✗d hatten, und die Tertz h ✗d bey nahe eine gantze diesin 128 : 125 zu groß war, wie vielleicht die Orgeln zu Yrrsen, und denen allermeisten Ländern, Städten und Dörffern noch beschaffen sind. Allein nunmehr ist nicht nur diese Tertz h ✗d sondern alle andere durch die Temperatur so hergestellet, daß die Trias h ✗d ✗f so schön klinget als eine andere. Warum will man nun noch immer bey den alten Schlentrian bleiben, und lieber Pompernickel als gutes wohl gemahlenes und gebackenes Brod essen? Warum will man Wasser trincken, da man den herrlichsten Wein und Bier hat? Kurtz um! die alten Modi haben die Unwissenheit in der Temperatur, und überhaupt in den musikalischen Wissenschafften zum Vater, und die liebe Armuth an nöthigen Intervallen zur Mutter. Unnatürliche und gezwungene Gänge und einfältige Melodien sind ihre Kinder, unter welchen doch noch die Phrygischen am besten gerathen, weil sie viel mit dem Jonio und Aeolio, als den beyden schönsten und natürlichsten Tonarten gemein haben. Die Mixolydischen aber sind die einfältigsten Tropffen von der Welt, die nicht wissen ob sie Bübgen oder Mädgen sind; die sich so was weiß machen lassen, und denen alten Moden-Tyrannen blinden Gehorsam leisten. Die Lydischen Kinder haben solche harte und eigensinnige Starr-Köpffe, mit welchen niemand gern umgehet. Die Dorischen sind wohl was

durch eine fallende Quint oder steigende Quart machen kan; und so fast bey allen. Das war wohl zu jenen Zeiten eine grosse musicalische Armuth und Theurung in denen zur Music nöthigen Intervallen, wovon uns das Genus chromaticum, und noch mehr das Genus enharmonicum befreyet hat.

§. 4.

Das andere, *Genus chromaticum*, weiset dreyzehn Klänge innerhalb der Octav auf, und weil die 8. diatonischen darunter begriffen, wird es diatono-chromaticum genennet. Unsere General-Baß- und Compositions-Lehrer, und unter andern Mattheson und Fux rechnen mit allen Recht den Clavem b oder bh nicht mit zum chromatischen Geschlecht, wie des erstern Organisten-Probe p. 41. oder deren zweyte Auflage p. 85; und des andern Gradus ad Parnassum p. 35. bezeugen; demnach sind die chromatischen Klänge z. E. im C Dur: ♯c ♯d ♯f ♯g und ♯a.

§. 5.

Fraget man: Wo schreiben sich diese her, und wie nach sind sie der Triadi fundamentali C E G verwandt? So kan man den Grund der Anverwandtschafft auf verschiedene Art zeigen. Die erste ist diese: Es wird dem Gehör zu eckelhafft, mit der Harmonie und Melodie immer in den diatonischen Klängen, auf eine leyerhafte Art, herum zu wandern; Dahero suchet es eine Veränderung in der Ausweichung in die Quint, Sext, Tertz, Secund, und, bey einem weitern Sprengel, auch wohl in die Septime. Und weil die beyden natürlichen Hemitonia e f und h c eine sonderliche Zierde in der Melodie sind, so daß auch die Alten davon sagten: Mi & Fa sunt tota musica; so begehren die Quinta, Sexta, Tertia und Secunda, dann in weiten Bezirck auch wohl die Septima Modi auch ein Hemitonium unter sich, und erhalten also ♯f ♯g ♯c ♯d und ♯a, und alsdenn ist z. E. Die Ton-Art C Dur mit ihren diatonisch-chromatischen Intervallen vorhanden. Das wäre die erste Art Grund und Ursach vom Genere chromatico anzuzeigen, und zwar eine melodische Art, oder die von der Melodie hergenommen ist.

§. 6. Nun

besser gerathen, schicken sich aber besser ins Closter als aufs Rathhauß oder an den Hof. Es ist ihnen das b wie das Fleisch denen Römisch-Catholischen in der Fasten verbothen, allein sie kehren sich nicht alle mahl an dieses Verbot, sondern naschen offtermahls von diesem verbothenen Baume, gleichwie es alle ihre Brüder und Schwestern machen, denen theils das ♯f und ♯d, theils das ♯c ♯g und b verbothen ist. Da aber das Verbot übel gegründet, kan man ihnen solches auch zu keiner Todt-Sünde machen. Um Vergebung Herr Prior! Ich bitte mir licentiam musicam aus.

§. 6.

Nun wollen wir auch harmonische Ursachen anführen woher das diatonisch-chromatische Geschlecht entstanden. Wir sehen, daß in der diatonischen Klang-Folge z. E. c d e f g a h c, die Klänge d e a und h an f g c und d kleine Terzen bekommen haben, da hergegen c f und g an e a und h grosse Terzen erhalten. Weil nun die grosse Terz weit vollkommener als die kleine, indem, wie schon gesagt, ein jeder, zumahl etwas tiefer Klang, dieselbe von Natur bey sich führet: so bitten sie sich gleichsam von der Harmonie auch grosse Terzen aus, und erhalten also ✗f ✗g ✗c und ✗d. Und weil die Harmonie in ihren erweiterten Grentzen auch wohl dann und wann in der grossen Ton-Art in die Septime austritt, so bekömmt auch das ✗f an dem ✗a eine grosse Terz. Was nun hier von der diatonisch-chromatischen Ton-Art C Dur gesagt ist, das gilt bey allen übrigen Ton-Arten. Was aber C Dur brauchet, darf auch A moll brauchen, u. s. w.

§. 7.

Das dritte Klang-Geschlecht, *Genus enharmonicum* entspringet von dem bh (*) welches z. E. C dur brauchet, wenn es in die Quart oder Secund ausweichen will, welches bh gegen ✗a gerechnet, die erste kleine enharmonische Klang-Stuffe oder Intervall ist, welches in dem Telemannischen Intervallen-System vom ✗a um ein Comma unterschieden. Auf dem Monochord ist es um eine Diesin 128:125 vom ✗a entfernet. Auf dem Clavier muß nun zwar bh auch ein ✗a abgeben, ein Sänger, Geiger und Pfeiffer aber kan bh etwas höher nehmen als ✗a. Wenn nemlich kein Clavier vorhanden ist. An diesem bh, welches bey der Ausweichung von C dur in F dur und D moll nöthig, bekömmt nun das G, als Quinta Modi bey C dur, auch eine kleine Terz, und macht dadurch C und F gleichsam lüstern, sich auch kleine Terzen zuzulegen; und alsdenn bekömmt die Harmonie, und folglich auch die Melodie ein be und ba, welche sich gegen ✗d und ✗g verhalten, wie ✗a gegen bh.

§. 8.

Wenn nun C dur die Klänge im diatonisch-chromatischen Geschlecht genug hat hören lassen, so kan es auch wohl (aber nicht gleich im ersten Satze, wie viele unserer ietzigen Componisten thun, ohne zu wissen aus was vor Ursach) ins G moll, ferner ins C moll, dann auch ins Bdur, bE dur und bA dur ausweichen, und da-

(*) Da bh die kleine Septime von C ist, so ist dessen Ursprung desto merckwürdiger. Wer siehet nicht das Spiel der Natur mit der siebenden Zahl?

mit ins diatonisch-chromatisch-enharmonische Geschlecht übertreten. Wo aber b A dur ist, da findet sich auch ein b d, welches gegen ✕c betrachtet, wiederum enharmonisch ist. Noch nicht genug. Im b A dur läßt sich leicht auch ein b g anbringen, welches sich als ein enharmonischer Klang vom chromatischen ✕f unterscheidet.

§. 9.

Wir könten den Sprengel einer solchen vermischten Ton-Art noch mehr erweitern, wollens aber nun dabey bewenden lassen. Wir haben also z. E. im C dur 7. diatonische Klänge:

C D E F G A H

Fünff chromatische:

✕C ✕D ✕F ✕G ✕A

und Fünff enharmonische:

bD bE bG bA bH. (*)

Wolten wir von chromatischen noch ✕E und ✕H, und von enharmonischen noch b C und b F hinzu thun, so wären auch 7. chromatische, und 7. enharmonische zusammen 21. Klänge welche die Octav als der 22. umschliesset. Wolten wir nun noch ein chromatisches x F, und enharmonisches bb H bbE bbA bb D bbG und bb C hinzu thun, (**) so hätten wir das Intervallen-System des Herrn Capellmeister Telemanns, und könten ein jedes Intervall von der Secund bis zur Octav auf 4 fache Art behandeln, allein auf dem Clavier will sichs mit einigen, sonderlich mit der kleinesten Secund und grössesten Septime, daß ich der grössesten Tertz und Quart, kleinesten Quint und Sext geschweige, nicht wohl thun lassen. Wie siehet denn nun unsere vermischte diatonisch- chromatisch- enharmonische Klang-Folge aus? Wir werden sie am deutlichsten vor Augen legen, wenn wir die diatonischen in die Mitte, die chromatischen drüber, und die enharmonischen drunter setzen: z. E. diese vermischte Ton-Art sähe im C also aus:

✕C	✕D	✕F	✕F	✕G	✕A	✕H	
C	D	E	F	G	A	H	c
bD	bE	bF	bG	bA	bH	bc	

§. 10.

(*) Die chromatischen sind von den diatonischen um 4 Commata unterschieden; die enharmonischen aber um 5. Commata; von den chromatischen aber sind die enharmonischen nur um 1 Comma unterschieden. Z. E. ✕c ist, in Betracht c, chromatisch, und ist um 4. Commata höher als c; b d aber ist in Betracht ✕c, enharmonisch und stehet 5. Commata höher als c.

(**) Das wären zusammen 28. Klänge, und also vier mahl sieben.

§. 10.

Wenn wir aber die Ton-Art G erwehlen, so haben wir ✕F als einen diatonischen, xF als einen chromatischen, und ♭F als einen enharmonischen Klang anzusehen. Erwehlten wir F zum Grunde, so wird bH diatonisch, ♭H aber als chromatisch betrachtet. Stehet E zum Grund-Tone, so werden ✕F ✕G ✕C und ✕D als diatonisch angesehen, ♭F ♭G ♭C und ♭D aber als enharmonisch, u. s. w.

§. 11.

Das heißt nun recht den Dur-Ton mit den Moll-Ton vermischt, wie es unsere heutige ausschweiffende Componisten manchmahl zur Unzeit, und ohne zu wissen aus was vor Grunde? thun. Hierbey wird sichs fragen: Wird Herr Silbermann, und andere von seiner Art, bey einen solchen vermischten Klang-Geschlechte, mit seiner alten Temperatur auskommen? und ein Gescheuter wird antworten: Nein. Wenn die Grentzen von C dur schon so weit gehen, wo will man mit den übrigen Ton-Arten hin? Herr Silbermann hat in seinen Orgeln wohl ein ✕C, aber kein bD, ein bE, aber kein ✕D, ein ✕F, aber kein bG, ein ✕G, aber kein bA, ein bH, aber kein ✕A, ein F, aber kein ✕E ꝛc. Hiervon an einem andern Orte. Bey heutiger Praxi ist kein besserer Rath, als man stimmet Orgeln und Clavier nach der gleichschwebenden Temperatur, da können alle Tasten auf zwey-und dreyerley Art gebrauchet werden, wie P. II. Tab. VI. Fig. 1. angezeigt ist. (*)

§. 12.

Aus dieser Beschreibung einer diatonisch-chromatisch-enharmonischen Ton-Art,

(*) Will man aber die Tertzen nicht alle überein haben so lasse man das Comma ditonicum also unter die zwölf Quinten vertheilen:

2	1	1	1	0	1	1	0	0	1	1	2
g	d	a	e	h	fs	cs	gs	ds	b	f	c
c	g	d	a	e	h	fs	cs	gs	ds	b	f

und also keine eintzige Quinte aufwärts schweben.

Die grossen Tertzen werden so dann dreyerley Arten,

c e,	ds g,	b d,	f a				schweben ein Viertheil Diesis,
gs c,	g h,	d fs,	a cs				ein Drittheil Diesis, und
e gs.	h ds.	fs b,	cs f				fünff Zwölfftheil Diesis.

Trompeten, Waldhörner, Oboen und Flöten werden da besser einstimmen als bey der gleichschwebenden oder einer andern Temperatur.

Art, kan man nun leicht auf die Gedancken gerathen, daß Herr Capellmeister Neidthardt keinen richtigen Begriff von der Praxi der alten Griechen in ihren Genere enharmonico müsse gehabt haben; denn er schreibt in seiner Temperatur Cap. II. p. 16. davon also: „Hiernechst (neben dem Genere chromatico) wusten sie (die „Griechen) auch von dem Genere enharmonico einen sonderlichen Staat zu ma„chen: Da nemlich ein Tetrachordum (Quarten-Sprengel) durch zwey Dieses „enharmonicas und eine Tertiam majorem gieng c ✕c ✕c ✕e. Daß er aber geglaubet: Die Alten hätten in solchen engen Intervallen, per dieses oder (aufs gröbste zu reden) viertheils-Tone modulirt, erhellet aus dem nechst folgenden, wenn er also fortfähret: „Dieses muß sonderlich in traurigen Affecten durch Marck und „Bein gedrungen haben, weil es wider alle Gewohnheit der Kehle laufft rc.

§. 13.

Hier bin ich gantz anderer Meynung, und glaube vielmehr, daß sie nur z. E. nach unserer Art, ✕c ✕d von bd be werden unterschieden haben, und wenn sie durch c ✕c d ✕d e f in die Quart, oder ein Tetrachordon aufgestiegen, so werden sie durch f e be d bd c wieder abgestiegen seyn. Vid. Fig. 4. Tab. IV. Daß sie aber die Geschlechter vermischt, davon finde ich eine gute Stelle in Herrn Matthesons grossen General-Baß-Schule, wenn es in der Vorbereitung p. 84. §. CLVII. also heisset: „Wie es zugegangen oder zu verstehen sey, daß man zu Ari„stidis Zeiten alle drey Geschlechter der Klang-Stuffen ein jedes absonderlich „und vor sich gesungen, gespielet und ausgeübet habe, kan bis diese Stunde noch „kein Mensch recht begreiffen, der da betrachtet, daß NB. sich schwerlich das diatoni„sche, ohne dem chromatischen, noch weniger dieses ohne jenem, am allerwenigsten „aber ja unmöglich das enharmonische Geschlecht, ohne Zuthun der beyden andern, „unvermischt gebrauchen läßt.„ (*) Die grosse General-Baß-Schule hat von diesen Dingen viel gutes. Ein Leser, dem daran gelegen hiervon was gründliches zu verstehen, der kan von p. 81. bis 97. ein mehrers davon finden.

§. 14.

Also hätten wir Grund und Ursache angezeiget, mit was Recht man z. E. in der vermischten Ton-Art C nicht nur ✕c ✕d ✕f ✕g rc. sondern auch bd be bg und

ba

(*) Das ist sehr wahrscheinlich; daher glaube ich, daß sie kein genus ohne das andere gebraucht, sondern nur z. E. ✕g vom ba, ✕d vom be rc. in ihren dreyfachen Klang-Geschlechte unterschieden haben, wie wir heut zu Tage mit unsern Noten, ingleichen mit unsern Fingern auf den Geigen rc. thun. Die Griechen haben eben solche Ohren gehabt wie wir, und die wenigsten werden die Zahl-Theorie verstanden haben.

♭a ꝛc. gebrauche. Wolte es angehen, ein solches diatonisch, chromatisch-enharmonisches Clavier zu machen, so würde der Unterschied, welcher z. E. zwischen ×d und ♭e ist, gar sehr mit den alten in Dieses getheilten Genere enharmonico überein kommen. Will man gehling z. E. von E moll in E moll gehen, so muß man würcklich ♭e vom ×d unterscheiden. S. Fig. 5. Tab. IV.

§. 15.

Ich finde in Herrn Capellmeister **Heinichens General-Baß in der Composition** p. 706. eine hieher gehörige Stelle. Es heisset daselbst: „Ungeachtet uns „die alten Genera heut zu Tage gar nichts mehr angehen „ (Ey warum nicht? Weil sie nicht wohl aufs Clavier zu bringen. Das langt nicht hin) „so haben wir „doch den alten Gebrauch behalten, daß wenn wir einen von unsern 12 chromatischen „Clavibus zwischen denen Linien auf 2 differente Arten nach einander bezeichnet se„hen, so sagen wir, es sey solches eine Verwechselung der musicalischen Generum. „Die Alten kunten dieses mit Recht sagen, weil es bey ihnen differente Claves in „differenten Generibus waren. Wer das Buch besitzet, kan daselbst ein mehrers „davon lesen.

§. 16.

Also möchte es noch wohl angehen, dann und wann durch eine eintzige Diesin oder Comma zu singen, zu geigen oder zu pfeiffen; Allein viele auf einander, und wenn ihrer auch nur 2 oder 3 wären, das wolte freylich wider alle Gewohnheit der Kehle lauffen. Jedoch auch dieses erfordert seinen besondern Ort, und läßt sich nicht gleich überall thun. Wer weiß wie behutsam die alten Griechen damit umgegangen seyn werden?

§. 17.

Zum Beschluß dieser Klang-Stuffen-Lehre wollen wir noch als etwas merckwürdiges anführen, daß die chromatischen Klang-Stuffen in der grossen Ton-Art von ihrer Septime abstammen, die enharmonischen aber von ihrer Quarte, oder noch näher von der Final-Chorde, und zwar die ersten in aufsteigenden Quinten, die letzten aber in absteigenden Quinten, oder in aufsteigenden Quarten. Z. E.

× A
× D
× G
× C
× F
} Chromatische

Diatonische

C D E F G A H

(F) b H b E b A b D Enharmonische	Die Diatonischen selbsten hangen Quintenweiß an einander: als F C G D A E H

§. 18.

In Betracht der Verwandtschafft so von den Tertzen herkommt, stellet sich die vermischte Ton-Art von C also dar:

♯A
♯F ♯G ♯C ♯D
C D E F G A H c
bE bA bH
bD

§. 19.

Also ist immer ein Klang dem andern in einem gewissen Grad, entweder in auffsteigender oder absteigender Linie verwandt. Wer lehret uns dieses? Antwort: Ratio die kluge Hofmeisterin Sensus Auditus. Man folge ihren Rathschlägen! Denn sie vermag sehr viel in Musicis.

§. 20.

Wie sich nun alles besagte leicht auf den Moll-Ton übertragen lasse, wird ein Nachdenckender leicht finden. Z. E. auf A moll:

♯A
♯C ♯G ♯F
A G F E D C H (a)
bH bA bE
bD

§. 21.

Nun möchte mich endlich ein junger, und vielleicht auch mancher alter Claviriste fragen: Wozu dient denn nun dieses Capitel von den Klang-Geschlechtern? Die Antwort ist diese: Wir werden nun nicht nur die eigentlichen und wesentlichen Dissonantzen, als Septimen und Secunden, und zwar wie sie bald am

obern,

obern, bald am untern Ende gebunden sind, und aufgelöset werden, ja auch, und zuförderst, wie sie ungebunden erscheinen, abhandeln; sondern es werden auch alle Consonantzen, wie sie in denen beyden ersten Theilen abgehandelt sind, in der Bindung als Dissonantzen behandelt werden. Und daher ist es nöthig, daß wir ein wenig voraus sehen lernen, was vor eine Menge dissonirende Sätze nebst deren Auflösungen uns in unserer heutigen vermischten Ton-Art unter die Hände kommen werden. Jedoch! Es lasse sich keiner davor grauen. Eine gute Ordnung und Ableitung von der allgemeinen Haupt-Quelle der Dissonantzen, wird alles leicht deutlich und faßlich machen. Ich will wiederum mit guten Bedacht keine Signaturen-Tabelle vorausschicken, und hoffe doch meine zur Musik aufgelegten Scholaren eher zu lehren, wie mit Dissonantzen umgegangen werden müsse, als unsere bisherigen General-Baß-Lehrer. Ueberhaupt aber, und zum Voraus, sollen sie wissen: Daß bey allen dissonirenden Sätzen eine Septime oder Secund sich ereignen wird, sie stecke nun wo sie wolle, als bey

2 3 4 5 6 7 8
1 2 3 4 5 6 7;

sie erscheinen nun klein oder groß verkleinert oder vergrössert; manchmahl auch beyde zu gleich, welche hernach aufgelöset werden müssen. Dissonantzen auflösen aber heißt nichts anders, als die Mißklänge, welche der Harmonie des Dreyklangs und seiner Versetzungen im Wege stehen, in Wohlklänge verwandeln. Die Praxis wird dieses deutlicher machen.

Das VII. Capitel

Von den Septimen welche ungebunden erscheinen, und denen von ihnen abstammenden Sätzen, und ihren Auflösungen.

§. 1.

Wir haben bereits oben im V. Capitel §. 2. gesagt, daß die kleine Septime mit der Triade perfecta eine so schöne und gleichsam gewürtzte Harmonie mache, und daß die Natur selbst dieses Satzes Schönheit, in den aneinanderhangenden Zahlen, und ihren so leicht begreiflichen Verhältnissen 4:5:6:7 anpreise, und unter allen übrigen Sätzen oben an stelle. Daher kömmt es denn auch, daß sich die kleine Septime gantz frey und ungebunden, fast wie eine Consonantz aufführet. Es

verdienet also dieser Satz mit allen harmonischen und harmonicalischen Recht unter allen oben an zu stehen, und voran zu gehen.

§. 2.

Die Alten wolten ihre Dissonantzen allemahl vorher gebunden haben; allein die Zeiten ändern sich, und die heutige Praxis zeiget genugsam, daß es nicht wider die Natur sey, sonderlich die Septime frey und ungebunden zu gebrauchen von deren Sätzen hernach verschiedene andere abstammen, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$, rc.

§. 3.

Der Ort wo dieser Satz eigentlich zu Hause, ist die Quinta Modi, so wohl majoris als minoris, nemlich im C dur das g mit h d f, und im A moll das e mit ✗g h d. Ob nun wohl diese Septime ungebunden erscheinet, so muß sie doch eben so resolviren wie die gebundenen. Ein Exempel davon stehet Fig. 6. & 7. Tab. IV.

§. 4.

Versetzet man diesen Septimen-Accord, gleichwie mit dem Haupt-Accord geschehen, so bekommen wir noch 3. andere Sätze und Accorde, nemlich $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$, welche alle zwar ungebunden erscheinen, aber eben wie die gebundenen einer Auflösung bedürffen. In Noten fallen sie am deutlichsten in die Augen. Sie sind Tab. IV. Fig. 8. zu finden. In der ersten Versetzung wird aus der Septime eine kleine Quint, welche mit der Sext eine Septime oder Secund ausmacht. In der andern Versetzung wird aus der Septime eine kleine Tertz, welche mit der Quart abermahl eine Septime oder Secund ausmacht; und in der dritten Versetzung wird aus der Septime ein dissonirender Grund-Ton, welcher gegen den Grund-Ton der darüber befindlichen, in die Höhe geworffen Triadis eine Secund, als die umgekehrte Septime, ausmacht. In dem letztern stehet der Septimen-Accord, gleichsam auf dem Kopffe. Die 2. 4. und 6. machen unter sich eine Triadem perfectam aus, welche den Baß zur Auflösung nöthigen. (*) Von ieder Art wollen wir ein Exempel beyfügen, das erste stehet Tab. IV. Fig. 9. und die beyden übrigen Tab. V. Fig. 1. und 2. Wir mercken dabey sogleich als etwas nothwendiges an, daß: in welcher

(*) Diese Quart ist ein gegen den Baß dissonirender Triton, die Sexte die dabey ist, wird von dem Basse gleichfalls als eine Dissonantz angesehen; Es sind aber, wenn mans eigentlich betrachtet, weder 2, 4 noch 6 Schuld an der Dissonantz, sondern eigentlich der Baß welcher eine umgekehrte Septime ist. Also hält mancher den andern vor seinen Feind, der doch gerne Freund wäre, wenn nur der erste wolte; eben so verhält mit der 4 und 6 bey der 2.

welcher Stimme, es sey Discant, Alt, Tenor oder Baß, der dissonirende Klang sich befinde, in solcher auch die Auflösung unterwärts geschehen müsse. (*) Diese Regel ist wohl zu mercken, denn sie hat bey den mehresten am obern Ende gebundenen Dissonantzen statt, wie weiter hin erhellen wird. Bey denen am untern Ende gebundenen aber allemahl.

§. 5.

Im Moll-Ton verhält sichs mit diesen kleinen Septimen-Accord eben also, daß er nemlich auf dreyerley Art versetzet wird, doch mit dem Unterscheid, daß weil die dabey befindliche Tertz durchs ✕ oder ♮ groß muß gemacht werden, die daraus entspringende 4 und 6, durch ein angehängtes Strichlein auch müssen erhöhet werden, wie in den Exempeln Tab. V. F. 3. 4. 5. & 6. zu ersehen.

§. 6.

Bey der andern Versetzung pflegt man nur 6̸, und der dritten 4̸ über die Baß-Note zu schreiben, damit das Auge durch die Vielheit der Zahlen nicht geblendet werde. Bey der ersten Versetzung pflegt Herr *Telemann* nur eine 5 drüber zu setzen, welche aber von der 5̂ so keine Sext bey sich leidet, wohl zu unterscheiden.

§. 7.

Es wird nicht schaden, wenn wir diese Septime mit ihren Versetzungen noch etwas in die Uebung bringen, wozu die Aria Tab. VI. Fig. 1. dienen kan. Fleißige und lehrbegierige Scholaren werden solche ins F, E, A und andern Ton-Arten versetzen. Wir müssen uns der Kürtze befleißigen, sonst wolte unser Vorgemach allzu groß werden.

§. 8.

Ehe wir weiter gehen, müssen wir zeigen, daß diese bey der Triade perfecta sich befindende kleine Septime auch auf andere Art aufgelöset werde. vid. Tab. VI. Fig. 2. 3. 4.

§. 9.

Eben also verhält sichs mit denen von ihr herstammenden Sätzen. Man betrachte deswegen Tab. VI. F. 5. 6. und 7.

(*) Es trägt sich zwar auch zu, daß der dissonirende Klang manchmahl über sich aufgelöset wird; alleine diese kleine Ausnahme hebet die Regel nicht auf.

§. 10.

Diese anschlagende kleine Septime resolviret auch offt durch andere anschlagende grosse, kleine und kleineste Septimen. Siehe Tab. VI. Fig. 8. 9. 10.

§. 11.

Es könten auch wohl noch Arten von Auflösungen dieser ungebundenen Septimen angegeben werden; wir dürffen uns aber nicht allzusehr in die Weitläufftigkeit einlassen. Nur noch ein Paar in Buchstaben: z. E.

```
       7    6    6                   7    6    6
       x         5                   x         5
A,     c   xf   xg    a  ||  A,      e    f   xG    a  ||
```

§. 12.

Es könte wohl nicht schaden, diese Sätze nebst ihren Versetzungen durch alle Ton-Arten zu führen; allein es wolte dieses Werck zu weitläufftig werden. Wir überlassen also diese Arbeit denen fleißigen und lehrbegierigen Scholaren.

§. 13.

Der eigentliche Grund von allen diesen Sätzen ist die durchgehende Septime, denn an statt

```
    7                          87
c,  G  c  G,  kan man setzen c,  G  c  G.   vid. Fig. 9. Tab. VI.
```

und hieraus fliessen 1.) die durchgehende Quint, 65. 2.) Die durchgehende Tertz $\substack{6\\4\,3}$, und 3.) die durchgehende 2 im Basse. Z. E.

```
                      6                      4
    65               43   6                  2   6
c,  H  c  H || c,    d    e   c   g || c,   gf  ef  g.
```

§. 14.

Die erste Art, deren wir schon Part. II. Cap. XI. §. 4. gedacht haben, verdienet, daß wir derselben ein eigenes Exempel verfertigen, welche mit der dritten Art abwechselt. Es stehet F. 10. Tab. VI.

§. 15.

Hieher gehöret auch eine Art von ungebundenen Septimen welche F. 11. Tab. VI. befindlich.

§. 16.

Es sind alle ungebundene Dissonantzen nichts anders als Anticipationes

(Vor-

(Vorausnehmungen) des Transitus regularis, so wohl im Basse als in denen obern Stimmen. Damit wir nun in dem Gebrauch dieser Dissonantzen recht geübet werden mögen, so laßt uns in einem Exempel die durchgehende Septime mit ihren Versetzungen, nebst beygefügten Vorausnahmen ins Gedächtniß und in die Faust bringen! Es stehet Tab. VII. Fig. 1.

§. 17.

Auf gleiche Weise verfährt der Moll-Ton; man kan also dieses Exempel auch aus dem C moll spielen.

§. 18.

Diese bisher abgehandelte ungebundene Septimen mit ihren Versetzungen kamen allemahl auf einer innerlich langen Note (in thesi) zu stehen. Nun wollen wir auch eine ungebundene und frey anschlagende kleine Septime, welche in arsi stehet und innerlich kurtz ist, aufführen. Sie hat aber die kleine Quint und kleine Tertz zu Gefährten. Sie entstehet, wenn das untere Ende einer sonst durchgehenden grossen Septime durchs ✕ oder ♮ erhöhet wird, nemlich anstatt:

3	87			3	8	7	5	
c,	f	g	stehet	c	f	✕f	g.	vid. Fig. 2. Tab. VII.

§. 19.

Im Moll-Ton ereignet sich bey dergleichen Satze eine Tertia manca, welche zu gelegener Zeit ihre gute Würckung thut. Vid. Tab. VII. Fig. 3. Vielen wird diese kleineste Tertz nicht zu Ohren wollen. Es ist nur ein kurtzer Uebergang damit; man braucht eben kein krummes Maul dabey zu machen, oder eine Achsel zu zucken. Wem sie allzu weich klingt, der kan sie abhärten und aus der kleinesten eine kleine machen. Allemahl aber läßt sichs nicht thun.

§. 20.

Diese Art von ungebundenen Septimen, gibt etliche schöne Versetzungen, die zu rechter Zeit wohl zu gebrauchen. Man behöre hiervon Fig. 4. 5. 6. Tab. VII.

§. 21.

Die kleineste Septime, als welche nur im Moll-Tone auf dem Semitonio Modi, d. i. auf der grossen Septime, ingleichen auf dem Semitonio Quintae Modi, oder auf der unter der Quinta Modi befindlichen Chorda elegantiori ihren eigentlichen Sitz hat, als im A moll auf ✕G und ✕D, und gerne vor denen Cadentzen hergehet; gehöret gleichfalls mit unter die ungebundenen Dissonantzen (ob

sie

sie schon auch gebunden wird,) und ist so fruchtbar, als die vorhergehenden; Ja weil sie an zweyen Orten zu gebrauchen, so bringet sie noch mehrere Veränderung hervor, und lässet sich so gar die oben abgehandelte kleine Septime durch diese kleineste resolviren, wie in Fig. 10. Tab. VI. schon gezeiget worden. Man besehe hiervon Fig. 7. Tab. VII.

§. 22.

Ehe wir die Versetzung dieses Accords der ungebundenen kleinesten Septime vor uns nehmen, wollen wir zuvor deren Gebrauch in einer Arie uns etwas mehr bekannt machen, massen sie in traurigen Ausdruckungen vielfältig gebraucht wird. Vid. Fig. 8. Tab. VII.

§. 23.

Die anschlagende kleineste Septime wird nicht allezeit mit einem vor die 7 oder nach derselben gesetzten b oder ♮ kenntlich gemacht, sondern man urtheilt sie nachdem sie der Noten-Plan gibt. Z. E. Es stehet im A moll über ♯G eine 7, so gibt der Noten-Plan an dem f die kleineste. Soll aber z. E. über ♯C die kleineste Septime genommen werden, und im Noten-Plan stehet im h kein b vorgezeichnet, so muß ein b vor die 7, oder nach derselben gesetzet werden. Stünde aber im Noten-Plan z. E. ♯f vorgezeichnet, und es solte über der Note ♯g eine kleineste Septime gesetzet werden, so wird ein ♮ derselben vor oder nach gesetzet. Als: ♮7, oder 7♮.

§. 24.

Wir nehmen nun die dreyfache Versetzung der kleinesten Septime vor die Hand, welche uns 3. merckwürdige Sätze gibt, nemlich 1.) den Satz der grossen Sext mit der kleinen Quint. 2.) Den Satz der grössern Quart mit der kleinen Terz, und 3.) den Satz der grössesten Secund mit der grössern Quart. In Noten fallen sie deutlicher in die Augen. Vid. Tab. VIII. F. 1.

§. 25.

Man siehet zugleich hieraus, wo ein jedweder von diesen Sätzen seinen eigentlichen ihm gehörigen Ort und Stelle hat. Der Haupt-Accord davon nemlich auf dem *Semidonio Modi min.* und der erhöheten *Quarta Modi*; dessen erste Versetzung auf der *Secunda* und *Sexta majori*; dessen andere Versetzung auf der *Quarta* und *Final Chorda*; und dessen dritte Versetzung auf der *Sexta min.* und *Tertia Modi minoris.* Modus major hat an und vor sich selbst, nichts mit diesen Sätzen zu schaffen.

§. 26.

Es ist viel daran gelegen, daß man gleich ohne langes Nachsinnen wisse, wo ein

ein jeder Satz eigentlich zu Hause sey; denn in Ermangelung dieser Wissenschafft wird man diese und dergleichen Sätze entweder gar nicht, oder aber nicht am rechten Orte anzubringen wissen. Der Capellmeister Heinichen führet die Versetzungen des kleinesten Septimen-Accords unter seinen so genannten Falsis auf; allein er verschweiget überall wo sie zu Hause gehören, welches billig hätte geschehen sollen: Meine lehrbegierige Scholaren werden mirs also Danck wissen, daß ich ihnen den Schlüssel zu diesen noch ziemlich unbekannten Sätzen in die Hände gebe. **Wer sagt uns wo dieser oder jener Satz hingehöret? Antw. Die Harmonie als der Ursprung aller Melodie.**

§. 27.

Wir müssen nun lernen wie unsere 3. Versetzungen des Accords der kleinesten Septime in der Harmonie anzuwenden sind. Von der ersten ist Tab. VIII. Fig. 2. ein Exempel zu finden. Wenn die darbey befindliche kleinere Quint vorher lieget, so klinget dieser Satz nicht so gar fremde. Wenn man aber in denselben gehet, wie F. 3. T. VIII. zeiget, so lässet er sich noch eher handeln. In der Aria, so Fig. 4. Tab. VIII. befindlich, wird sich der Satz der grossen Sext mit der kleinen Quint noch besser bekannt machen, welche man auch ins H moll und andere Ton-Arten versetzen mag.

§. 28.

Die andere Versetzung unsers unter Handen-habenden Septimen-Accords, in welchen der Triton und die kleine Terz ziemlich hart lauten, wird angebracht wie Fig. 1. Tab. IX. zeiget. Man mercke sich allhier, daß man nicht nur von der Final-Chorde, sondern auch von Sexten- und Quarten-Accord in diesen dissonirenden Satz gehen könne. Eine mehrere Uebung dieses Satzes kan man vermittelst der Fig. 2. Tab. IX. befindlichen Arie machen.

§. 29.

Die dritte Versetzung unsers Accords macht uns die grösseste Secund, welche den Triton nebst der grossen Sexte zu sich nimmt, bekannt. Sie wird angebracht, wie Fig. 3. Tab. IX. zeiget. Und die nechstfolgende Arie Tab. X. Fig 1. wird sie noch mehr bekannt machen.

§. 30.

Das wäre denn die kleineste Septime mit denen Versetzungen ihres Satzes in ungebundenen Gebrauche. Dergleichen Sätze kommen im Recitativ, und überhaupt in heutiger Praxi vielfältig vor, und sie sind zum Ausdruck schmertzlicher und trauriger Leidenschafften sehr geschickt. Allhier entstehet die Frage: Da obangezeigter massen die anschlagende kleine Septime vor ihrer Auflösung erst in die kleineste

Septime gieng, ob die von beyden entstehenden Versetzungen nicht gleichfalls können zusammen gesetzet werden? Denn da würde eine ziemliche Anzahl solcher bey Gelegenheit gar gut zu brauchenden anschlagenden Dissonantzen heraus kommen. Laßt uns doch die aus solcher Versetzung entstehende Raritäten beyfügen, und hernach das schicklichste auslesen. vid. Tab. X. Fig. 2. 3. 4. 5.

§. 31.

Man überlässet einem guten musicalischen Gehör, die besten von diesen Sätzen zu erwehlen. Gehet man aber nur recht mit ihnen um, so lassen sie sich endlich alle, sonderlich im Recitativ, gebrauchen.

§. 32.

Es pfleget die Auflösung der ungebundenen kleinen Septime auch wohl zum andern mahl aufgeschoben zu werden, wie Fig. 6. Tab. X. zeiget.

§. 33.

Die Versetzung dieser Sätze bringet wiederum verschiedene hinter einander anschlagender ungebundener Dissonantzen zu wege. vid. Fig. 7. & 8.

§. 34.

Die grösseste Sext (Sexta Superflua) machet auch einen dissonirenden Anschlag mit der Quint aus. vid. Fig. 9. Tab. X.

§. 35.

Wenn der Triton (grössere Quart) nebst der kleinen Tertz sich zur grössesten Sexte gesellet, so ist solcher Satz billig unter die anschlagenden ungebundenen Dissonantzen zu rechnen. vid. Fig. 10. Tab. X. Es wird dieser Satz wieder vorkommen, wenn wir zur gebundenen oder vorherliegenden kleinen Septime auf der Triade manca h ✕d f a kommen werden.

§. 36.

Hieher gehöret auch der Satz, da eine ziemliche Reihe anschlagender kleinen Quinten durch die grössere Quart resolviret werden; vid. Fig. 11. Tab. X. Es beruhet der Grund dieses Satzes auf der Vorausnahme (Anticipation) des Durchgangs, so wohl in der obern Stimme, als auch im Basse. Z. E.

		6 5	✕ 4 +	6 5	2		6 5b	
a	|	✕g	a g	✕f	g f	|	e	f

§. 37. Alle

§. 37.

Alle diese bishero abgehandelte Sätze sind bey Gelegenheit wohl anzubringen, zumahl wenn die Verwechselung der Harmonie vor der Auflösung der Dissonantz darzu kommt, welche wir aber versparen, bis erst die gebundenen und vorher liegenden Dissonantzen abgehandelt sind.

Das VIII. Capitel
Von der durchgehenden Septime. (septima transitoria.)

§. 1.

Der durchgehenden Septimen gibt es zweyerley Arten; bey der ersten Art liegt das untere Ende (terminus inferior) derselben vorher; bey der andern aber das obere Ende (terminus superior) Sie ist allemahl in sich selbst kurtz, da hergegen andere gebundene, oder mit beyden Enden ungebunden anschlagende Septimen in sich selbst lang sind, oder, wie der Terminus heißt, in quantitate intrinseca longa stehen. Der ersten Art, da das untere Ende der durchgehenden Septime vorher liegt, ist schon Cap. VII. §. 13. & 14. gedacht worden. Allhier wollen wir nur noch anmercken, daß nur die grosse und kleine, nicht aber die kleineste im Durchgange vorkomme; ingleichen daß sie auf allen Arten des Dreyklangs statt habe, so wohl vor sich, als auch in Ansehung ihrer Versetzungen.

§. 2.

Bey der andern Art lieget das obere Ende vorher, und man schreibet sie nur deßwegen über ihre Baß-Note, damit man nicht etwa zur Unzeit eine Sext greiffe. Sie ist also von der im Transitu regulari vorkommenden Septime nur darinnen unterschieden, daß man die Tertz darzu greifft (die Quart welche schon in der Hand liegt unverwehret) da hergegen im eigentlichen Durchgange, wo man keine Septime über ihrer Baß-Note findet, in der rechten Hand, oder denen obern Stimmen alles liegen bleibet, was im vorhergehenden Accorde angeschlagen worden, es heisse nun Septime, Secund, Quart oder Quinte. Ein kleines Noten-Exempel wird den Gebrauch dieser durchgehenden Septime bekannt machen. Es stehet Tab. XI. Fig. 1.

§. 3.

Wird diese durchgehende Septime umgekehret, so kommt eine durchgehende Secund heraus. Von beyden wird ein kleines Trio Fig. 2. Tab. XI. zufinden seyn. Diese durchgehende Secunden werden niemahls in General-Bässen angezeiget.

Das IX. Capitel

Von der grossen ungebundenen Septime, welche bey liegenden Basse über sich in die Octav auflössen muß.

§. 1.

Ehe wir die gebundenen Septimen mit ihren Sätzen, und deren Versetzungen vor die Hand nehmen, wollen wir erst diejenige Septime abfertigen, welche bey liegenden Basse nebst der Secund eine starcke Dissonantz gegen denselben verursachet, den Baß aber, ohne daß er sich zur Auflösung der Dissonantz beqvemen solte, ruhig sitzen lassen, nebst der Secund selbst über sich resolviren, und den Angriff gegen den Baß, gleichsam wieder aufheben, und in den vorigen consonirenden Satz eintreten muß.

§. 2.

Diese Septime ist mit dem Beystande der Secunde, mit welcher sie den Baß gleichsam attaquiret, noch nicht zu frieden, sondern sie nimmt wohl noch 2. Consonantzen, als die Quart und Sext zu Hülffe, welche der Baß in diesem Fall alle beyde als Dissonantzen ansiehet, ihren Angriff ruhig aushält, bis sie sich zur Retirade beqvemen. Manchmahl ist die Quart und Sext schon vorhanden, ehe sich die Septime mit ihrer Secunde sehen lässet, in welchen Fall der Baß selbst nicht weiß, ob er die Quart und Sext vor Freund oder Feind halten soll.

§. 3.

Die Quint hält manchmahl, wenn die Sext nicht vorhanden, nebst dem Basse die Attaqve mit aus, und weichet mit demselben keinen Tritt zurücke, aber die übrigen, als Secund, Quart und Septime müssen sich zur Resolution beqvemen. Exempel von allen diesen Arten finden sich Tab. XI. F. 3. 4. 5. 6. 7.

§. 4.

Die Sext, wenn sie dabey ist, hat nur in Moll-Tonen statt, allwo sie mit der Septime eine grösseste Secund ausmacht, wodurch der Mißlaut desto mehr vergrössert wird.

§. 5.

Dieser Satz kömt heutiges Tages offtmahls, und sonderlich in Recitativ, vor.

Auf Orgeln gehet er bey langen Cadentzen gerne vor dem letzten Griffe her. Er leidet keine Versetzung wie andere Septimen Sätze. (*)

§. 6.

Dieses ist nun wohl auch eine anschlagende Septime, aber weil ihr unteres Ende schon lieget, und nicht resolviret, so kan sie nicht unter die am untern Ende gebundenen Septimen gerechnet werden. Zwischen Vorherliegen und gebunden seyn ist ein Unterschied. Würckliche Bindungen, Ligaturen oder Syncopationes, wie man sie nennet, erfordern eine innerlich lange Note, die in Thesi stehet; aber das Vorherliegen hat auch bey innerlich kurtzen Noten statt. Ein Exempel von einer gebundenen und gleich darauf folgenden vorherliegenden Septime findet man Tab. XI. F. 8. Die erste ist gebunden, stehet in Anschlag (thesi) und ist innerlich lang, die andere aber lieget nur vorher, stehet in arsi (Aufschlag) und ist innerlich kurtz. In vier viertel Tacte ist die erste und dritte Note innerlich lang, die andere und vierte aber innerlich kurtz, ob gleich eine so lange währet als die andere. Gleichwie in dem Worte! Christianus, die erste und dritte Sylbe lang, die andere und vierte aber kurtz ist. Dahero kan auf eine Note, die eine im obern Ende schon liegende durchgehende Septime über sich hat, kein Sprung folgen. Vid. Fig. 9. Tab. XI. Die Bindung fällt allemahl auf eine innerlich lange Note, und die Auflösung auf eine innerlich kurtze. Aber die auf einer innerlich kurtzen Note vorherliegende Dissonantz löset auf eine innerlich lange Note auf, wie alle durchgehende Septimen rc.

Das X. Capitel

Von denen am obern Ende gebundenen Septimen, die sich bey der Triade perfecta finden.

§. 1.

Es ist bereits gesagt worden, daß die erste Dissonantz, so die Natur gibt, eine kleine Septime sey, und daß sie sich auf Triadem perfectam gründe, wie uns die Natur in ihren Ton-Schritten, deren Grösse und Beschaffenheit in den Zahlen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7. zu erkennen, gar deutlich zeiget. Diesem Winck der Natur wollen wir folgen, und also den Satz der kleinen Septime bey der Triade perfecta vor erst aufführen. Er findet sich in der diatonischen Klang-Folge auf Quinta Modi so wohl im Dur- als Moll-Ton, z. E.

(*) Daß diese Septime so wohl in der ersten als auch in der andern und dritten Stimme stehen könne, wird man leicht ermessen. Vid. Fig. 10. Tab. XI. und dieses in allen Ton-Arten.

	f		d
Im Dur-Ton:	d	Im Moll-Ton:	h
	h		✕g
	G		E

Die Zubereitung dieses Satzes, nebst dessen Auflösung, da die Septime in die Tertz aufgelöset wird, findet sich mit seiner dreyfachen Art, da die Dissonantz bald in der ersten, bald in der andern, bald in der dritten Stimme, von oben herein, sich befindet, Tab. XI. Figura 11.

§. 2.

So wohl die Zubereitung als Auflösung dieses Satzes ist sehr unterschieden, welche alle beyzufügen zu weitläufftig fallen würde. **Ueberhaupt ist bey der Auflösung zu mercken, daß die allermeisten gebundene Noten, sie mögen nun wesentliche oder zufällige Dissonantzen seyn, unter sich, einen gantzen oder halben Grad aufgelöset werden müssen.** Einige wenige Fälle, da das Gegentheil geschicht, werden künfftig bemercket werden. Von der verschiedenen Zubereitung und Auflösung dieser und anderer am obern Ende gebundenen Septimen, wollen wir in einen besondern Capitel handeln, und so gleich zu der Versetzung dieses Satzes schreiten.

§. 3.

Durch die Versetzung des Satzes der kleinen Septime bey der Triade perfecta bekommen wir 1.) eine gebundene kleinere Quint mit der Sext; 2.) eine gebundene kleine Tertz mit der Quart; und 3.) eine am untern Ende gebundene grosse Secund mit der Quart und Sext, nemlich die Signaturen

6	4		6
5,	3	und	4
			2.

Die Noten machen es deutlicher. Wir setzen erst den Grund-Satz, und hernach die 3 von ihm abstammende Sätze. Vid. Fig. 12. Tab. XI.

§. 4.

Wir wollen jeden von diesen 3. Abstammlingen in eine kurtze Clausul bringen, in welcher die Zubereitung, 3. fache Anbringung des dissonirenden Klanges, und dessen Auflösung zu finden seyn wird. Man besehe und übe deßwegen Tab. XI. Fig. 13. und Tab. XII. Fig. 1. 2.

§. 5.

Man mercke sich so gleich an: wo jeder dieser Sätze anzubringen sey? nemlich

nemlich auf der *Septima, Secunda & Quarta Modi.* Der Moll-Ton verfähret mit diesem Satze eben wie der Dur-Ton.

§. 6.

Aus diesen Versetzungen sehen wir, daß die kleine Quint und kleine Tertz als Dissonantzen behandelt werden, denn sie werden eben so gebunden und aufgelöset als würckliche Dissonantzen. Die Quarte aber welche die kleine Tertz zur Auflösung nöthiget, ist ungebunden, schläget mit beyden Enden frey an, gleich wie die Sext auch thut, ist also keine Dissonantz zu schelten, auch keine *irreguläre* Quart, wie Heinichen p. 151. und 209. seiner Anweisung thut, sondern sie ist in solchen Fall gantz *regulair* und als die *Replique* von der Quint des Haupt-Satzes anzusehen.

§. 7.

Trias perfecta hat auf der Quarta Modi maj. auch eine grosse Septime, welche in die Sext auflöset, und damit die vorhandene Quinte zur Dissonantz macht. Ihre Zubereitung und Auflösung stehet Tab. XII. Fig. 3.

§. 8.

Die Versetzung dieses Satzes gibt 1.) eine gebundene vollkommene Quint, welche, weil ihr die kleine Sext zu nahe kommt, wie eine Dissonantz behandelt wird; 2.) Eine gebundene grosse Tertz, welcher es, weil ihr die Quart zu nahe kommt, eben so ergehet. 3.) Eine am untern Ende gebundene kleine Secund, deren oberes Ende mit der Quart und Sext, so sie bey sich hat, in guten Vernehmen stehet. vid. Exempl. Tab. XII. Fig. 4. 5. 6. Merckwürdig ist in der andern Versetzung: daß selbst die grosse Tertz, weil sie gebunden ist, in die Secund auflösen muß. Das heißt bey der Auflösung eine neue Bindung machen, welche alsdenn abermahl einer Auflösung nöthig hat, und dieses geschicht zweymahl hintereinander.

§. 9.

Trias perfecta hat auf der Final-Chorde auch eine grosse Septime, deren Satz mit seinen Versetzungen, Zubereitungen und Auflösungen Tab. XII. Fig. 7. 8. 9. 10. 11. zu finden.

§. 10.

Die auf der Triade perfecta befindliche grosse Septime löset auch gern über sich auf. Die Secunde leistet ihr gemeiniglich Gesellschafft, und gehet mit ihr über sich. Man pfleget dieses Verfahren eine Retardation (Zurückhaltung) zu nennen. vid. T. XII. F. 12. Man kan mit diesem Satze noch verschiedenes künsteln, womit wir uns aber voritzo nicht aufhalten dürffen.

Das XI. Capitel

Von denen am obern Ende gebundenen Septimen die sich bey der Triade minus perfecta finden.

§. 1.

Auf der Triade minus perfecta findet sich im Dur-Ton dreymahl die kleine Septime; Einmahl auf der Secunda Modi, allwo sie bey der Auflösung einen halben Ton zurück tritt; zum andernmahl auf der Tertia Modi; und zum drittenmahl auf der Sexta Modi, in welchen beyden letztern Fällen sie bey der Auflösung einen gantzen Ton unter sich gehet. Die erste Art mit ihrer Zubereitung, Auflösung, Versetzung des Satzes, deren Zubereitungen und Auflösungen finden sich Tab. XII. Fig. 13. und 14. und Tab. XIII. Fig. 1. 2. Wem es ein Ernst ist was zu lernen, der wird diese Clausuln und Exempel durch alle Ton-Arten führen; und dieses wird um so viel leichter seyn, je kürtzer sie sind. Die andere Art der Versetzung, da die Quart vorkommt, wird am wenigsten gebraucht, welches daher kommt, weil man die Quart ohne allen Unterschied vor eine Dissonantz gehalten hat. Ohne Begleitung der Sext und Tertz klinget sie freylich gar leer, und man wird sie so leicht nicht brauchen; hat sie aber ihre Cammeraden bey sich, so höret man wohl, daß sie eine Replique von der Quint ist, und ihre Stelle vertritt.

§. 2.

Die kleine Septime bey der Triade minus perfecta auf der Tertia Modi komt mit ihrer Zubereitung und Auflösung mit der auf der Sexta Modi überein; daher wir nur die erste nebst ihren Versetzungen beyfügen. vid. T. XIII. F. 3. 4. 5. 6. Sie sind nur auf einfache Art angebracht, weil wir sonsten in allzu grosse Weitläufftigkeit gerathen würden. Immittelst ist der Weg schon gewiesen, wie man sie bald in der ersten, bald in der andern, bald in der dritten Stimme anbringen könne. Es muß nemlich die gebundene Note, oder vielmehr, Klang, in eben der Stimme, in welcher er in vorhergehenden Satze gewesen, unverrückt liegen bleiben, und hernach auch in eben der Stimme auflösen, es geschehe nun im Discant, Alt, Tenor, oder Baß. Hierbey aber muß man sonderlich darauf sehen, daß man den dissonirenden Klang er sey nun eine wesentliche oder zufällige Dissonantz, wo möglich in der ersten oder andern Stimme habe. Ist er in der dritten Stimme, so machet die erste gemeiniglich altisirende Clausula, und die obere Stimme bekommt eine schlechte Melodie, welche

doch

doch die zierlichste und beste haben soll. Bey $^{6}_{5}$ ist es am besten, wenn man die 5 oben hat; bey $^{4}_{3}$ ist ebenfalls die 3 besser oben als unten; doch muß man in allen Fällen feste im Sattel sitzen, und sich vornehmlich nach der herrschenden Haupt-Melodie richten.

§. 3.

Trias minus perfecta nimmt ein Moll-Ton auch einmahl, und zwar auf der Final-Chorde die grosse Septime zu sich, welche aber nicht unterwärts, sondern überwärts aufgelöset seyn will. vid. Tab. XIII. Fig. 7.

§. 4.

Die Versetzung dieses Satzes bringt uns 1.) die am obern Ende gebundene und über sich auflösende grösseste Quint (*) (Quintam superfluam) 2.) die über sich auflösende gebundene grosse Tertz in die schon vorhandene Quart; 3.) die am un-

(*) Die verkleinert- und vergrösserten Intervallen bekommen von dem Herrn P. Spieß in seinem Tractatu musico compositorio - practico solche Nahmen, die mich bey dessen neulicher Durchlesung zum hertzlichen Lachen gebracht haben, und ich kan nicht vorbey einige davon beyzufügen. Pag. 86. genannten Buchs sagt er: Herr Mattheson bringe in seinem vollkommenen Capellmeister ausser der verkleinerten und übermäßigen Secunde dergleichen Ketzler-Gesindel, Bastarten ꝛc. noch mehr auf die Bahn, benantlich die übermäßige Quint, Sext und Septime, it. die verkleinerte und vergrösserte Octaven, NB die verkleinerte None. Weiterhin sagt er: Es stehe die edle, reine musikalische Harmonie in Gefahr, durch dergleichen Intervallen in einen grausamen Barbarismum und höllisches Choas zu degeneriren. Und es solte ihm wahrhafftig nicht schwer seyn, bey manch heutigen Theatralisten in einer eintzigen Opere, so viel dergleichen infame Zigeuner-Pursch auszufinden, daß man gantze Regimenter darmit könne aufrichten, und ins Feld stellen. Er wolte alle dergleichen vortreffliche Vermessenheiten, erbärmliche Schönheiten, amaras dulcedines (bittere Süßigkeiten) und horrendas suavitates (schreckhaffte Lieblichkeiten) hiermit auf die schönste Manier abgefertiget haben, und wenigstens aus den Kirchen-Sachen, und sonderlich Contra. punct (Herr Director Telemann, mercken Sie sichs) exterminirt wissen. Wer jedoch sein Stück Brod und sein Glück durch dergleichen Erbarmnüß-würdige Ohren Kützeleyen besser zu finden vermeyne, der möge nach seinem Gefallen handthieren. Jetziger Zeit sey alles erlaubt, je höllischer es klinge, je seltsamer, angenehmer und künstlicher die Musik angerühmet werde. Die Welt wolle betrogen seyn, dahero werde sie billig betrogen. Das Fegefeuer ist also zu gut vor diese Pursche; wenn es dem Herrn P. nachgehet, so werden sie ohne alle Gnade zur Höllen verwiesen werden. Inzwischen ist es wahr: Dergleichen Pursche wollen behutsam gebraucht seyn, verdienen aber solche schimpfliche Nahmen wohl nicht. Man bringe doch einmahl dem Herrn P. ein Ständgen worunter sein viele solche Zigeuner Pursche seyn, vielleicht wird er noch in grössern Eyfer gebracht, und es fallen ihm alsdenn noch mehrere dergleichen schöne Praedicata ein! Was wird der Herr P. zu meinem Vorgemach sagen? Da wird es was zu exorciren geben.

tern Ende gebundene, und über sich auflösende Secund im Basse mit sich. Lauter Sätze davon unsere Alten nichts gewust haben. Sie gehören mit unter die so genannten Retardationes. Vid. Tab. XIII. Fig. 8. 9. 10.

§. 5.

Diese grosse Septime auf der Triade minus perfecta möchte auch wohl bey der Ausweichung, oder vielmehr Einkehr in Quintam Modi eine fremde Resolution durch eine kleineste Septime bey liegender kleinesten Tertz anstellen. vid. Tab. XIII. Fig. 11.

§. 6.

Hier fragt sichs: Ob sich allhier nicht eine neue Trias äussere, welche aus einer kleinesten Tertz und kleinen Quint bestehet? Im andern Theil dieses Buchs ist p. 121. §. 6. schon was davon gedacht worden. Resp. Eine dergleichen Trias ist keine Fundamental-Trias, sondern sie leidet unter sich noch einen tiefern Klang, und es fehlet ihr die rechte Basis, z. E. ✕f ✕a c̄ ē ḡ, und verhält sich damit eben als wie bey ✕g h d oder ✕f a c im A moll, welche vermeynte Triades auch noch ein E und D unter sich leiden, z. E.

d	c
h	a
✕g	✕f
E	D

Da ist aber das d im ersten, und c im andern Satze als eine Septime, und nicht als eine Quint, pars triadis anzusehen, und ✕g, oder ✕f im andern, als die Tertz des Grund-Klangs. Man mercke sich dahero dieses Axioma: Der Grund-Klang einer Triadis muß im C dur und A moll (von welchen beyden hernach auf andere Ton-Arten zu schliessen,) keine durch ✕ oder ♮ erhöhete Note seyn, welche der Grund-Note einer Ton-Art erst im dritten oder vierdten Grad verwannt. Sonst hätte z. E. A moll 3 Triades deficientes h d f, ✕f a c, und ✕g h d, da es doch nur eine hat, nemlich h d f. Aus diesem erhellet, daß z. E. im A moll das ✕g bey der kleinesten Septime f nur die Tertz von dem Satze der kleinen Septime mit der kleinen None ist. Z. E. E ✕g h d f. Der Grund-Klang von einer kleinesten Septime hat nicht nöthig die Auflösung abzuwarten, sondern er kan eine grosse Tertz tiefer treten, und damit zeigen was die wahre Basis ihres Satzes sey; Ja man kan an seiner statt gleich die abwärts gerechnete kleine None nehmen. vid. Tab. XIII. Fig. 12. 13. Fast gleiche Bewandniß hat es mit der Triade superflua, deren Quint nur eine grosse Septime vom wahren Grund-Klange ist. Z. E.

im A moll A c e x g. Dahero sind nicht mehr als aufs höchste fünfferley Triades zu statuiren, wie im ersten Theil dieses Buchs geschehen.

Das XII. Capitel

Von der Septima bey der Triade deficiente.

§. 1.

Trias deficiens leidet nur eine kleine Septime, die grosse und kleineste ꝛc. aber nicht. Ihr Satz, dessen Versetzungen, deren Zubereitungen und Auflösung stehet Tab. XIII. Fig. 14. 15. 16. 17.

§. 2.

Dieser Satz giebt Gelegenheit alle Klänge der diatonischen Octav mit Septimen, gebundenen Quinten, Tertzen und Secunden durchzugehen. vid. Fig. 1. 2. 3. 4. Tab. XIV. Viel hundert künstliche Veränderungen dieser Gänge kommen in der musicalischen Praxi vor, von welchen künfftig hin etliche beygefüget werden sollen, wenn wir erstlich mit der Theorie fertig sind.

§. 3.

Im Moll-Ton tritt diese auf der Triade deficiente befindliche kleine Septime bey der Auflösung nur einen halben Ton herunter. Ich will den Satz mit seinen Versetzungen in ein Exempel bringen, das man hernach auf dreyfache Art in die Faust bringen kan. vid. Tab. XIV. Fig. 5.

§. 4.

Bey der andern Versetzung findet sich bey der gebundenen Tertz eine grössere Quart f h, welche die Replique von der kleinen Quint h f ist. Unsere besten General-Baß-Lehrer setzen diesen Satz schlecht weg mit unter die Sexten-Accorde, ohne anzuzeigen, daß er vom gewöhnlichen Sexten-Accord, welcher keine Quart bey sich hat, sehr zu unterscheiden. Man mercke sich hierbey als eine untrügliche Regel an: Findet man über einer Baß-Note $\frac{6}{4}$ über einander, so hat man den Ton, welcher die 3 werden muß, allemahl schon in der Hand, und man darff so denn nur die 4 und 6. noch darzu nehmen. Ein solcher Satz gehöret unter die dissonirenden, welche einer Auflösung bedürffen; denn die 3. und 4. machen unter sich eine 2 oder 7 aus, je nachdem eine oder die andere oben oder unten sich findet.

§. 5.

Es löset die auf der Triade deficiente befindliche Septime auch bey liegenbleibender kleinen Quint in die grosse Sext auf, und macht so dann mit ihr eine grösseste Secund aus, welcher Satz mit seinen Abstammlingen merckwürdig ist. Er stehet mit denenselben Tab. XXII. Fig. 13. 14. 15. 16. In der ersten Versetzung muß die gebundene Quint in den Triton bey liegender kleinen Tertz auflösen; in der andern die gebundene Tertz in die grösseste Secund; und in der dritten geschicht die Auflösung der 2. 4. und 6. in eine kleineste Septime, welche Auflösungen sodann alle noch einer neuen Auflösung bedürffen.

Das XIII. Capitel

Von der Septime bey der Triade manca.

§. 1.

Die hart lautende Trias manca, die man aus dem ersten Theil dieses Buchs wird haben kennen lernen, nimmt auch eine kleine Septime zu sich. Ein solcher Satz ist der wahre Ursprung von der heut zu Tage sehr gebrauchten Sexta superflua, oder grössesten Sext mit der 3 und 4. Er findet sich nebst seiner Zubereitung und Auflösung, wie auch seinen Versetzungen, deren ebenmäßigen Zubereitungen und Auflösungen Tab. XIV. Fig 6. 7. 8. 9.

§. 2.

Die kleineste Tertz so zwischen der Quint und Tertz in diesem Satze entstehet, macht ihn über die massen herbe und unfreundlich, daher er sehr geschickt ist, eine Marter, Angst, Verzweifelung ꝛc. auszudrucken.

§. 3.

Herr Capellmeister Heinichen führet nur die dritte Versetzung dieses Satzes unter den so genannten Falsis auf; aber von ihren Ursprunge, und übrigen anverwandten Sätzen findet man nichts in diesem Buche. Er sagt auch nicht, wo ein solcher Satz zu Hause und anzubringen sey, sondern überlässet solches denen die es errathen können, wozu aber nicht ein jeder geschickt ist. Er führet diese dritte Versetzung auch mit einer gebundenen Tertz auf, und lässet die Secunde weg. Diese gebundene Tertz ist im Grunde eine noch über die Septime gesetzte None, welche diesen Satz 5. stimmig und noch härter macht. vid. Fig. 10. Tab. XIV.

§. 4. Will

§. 4.

Will man diesen Satz versetzen, so wird man bey $\substack{6\\5}$ noch eine 7; bey $\substack{4\\3}$ noch eine 5, und bey $\substack{4+\\2}$ noch eine 3 kriegen. Vid. Fig. 11. Tab. XIV. (*)

§. 5.

Zum Beschluß mercken wir noch, daß die reine Quint, welche man manchmahl bey der Sexta superflua findet, im Grunde diese superstruirte None sey. Vid. Fig. 12. Tab. XIV. Ich rathe denen Ungeübten, daß sie sich bey diesen Capitel nicht lange aufhalten; Es ist ein scharffer Pfeffer um diese Sätze. Man brauche ihn mäßig!

Das XIV. Capitel

Von der Septime bey der Triade superflua.

§. 1.

Der Septimen-Satz bey der Triade superflua bringet verschiedene fremde Sätze hervor, von welchen unsere besten General-Baß-Lehrer, so wohl ihren Ursprung, als auch ihren Sitz, und wie sie anzubringen sind, verschwiegen haben. Wir wollen beydes getreulich anzeigen, dabey aber Componisten und Clavieristen den Rath geben, diese Sätze nicht ohne gnugsame Ursache zu gebrauchen.

§. 2.

Wo die Trias superflua ihren Sitz habe, müssen diejenigen welche dieses Buch studiren wollen, schon aus dem ersten Theil desselben gelernet haben. Jetzo wollen wir nun auch eine gebundene grosse Septime darzu thun. Dieser Satz, dessen Zubereitung, Auflösung, Versetzungen und derselben Gebrauch findet sich Tab. XIV. F. 13. und 14. und Tab. XV. F. 1. 2.

§. 3.

Daß diese Septime auch auf verschiedene andere Arten könne aufgelöset werden, z. E. in einen Quarten-Accord, ingleichen in einen Sexten-Accord, wie auch über sich, wird hier anzuführen der Raum nicht gestatten. Jedoch die über sich auflösende Art kan ich, beyzufügen, nicht umhin. Vid. Tab. XV. F. 3. Wie mancher schöner Satz wird doch noch in der Harmonie stecken, der noch unbekannt ist!

(*) Diese Versetzungen sind nun wohl allzuhart, und ohne besondere Ursache nicht zu gebrauchen.

§. 4.

Herr Mattheson rechnet in seiner kleinen General-Baß-Schule die andere Versetzung unsers Satzes, da die kleinere Quart ×g c bey gebundener Tertz erscheinet, p. 228. § 12. 13. & 14. unter die ziemlich seltenen Quart-Accorde, und sagt, daß diese verkleinerte Quart, wie Er sie nennet, besondere merckwürdige und vortretende Fälle aufweise. Er ist dabey sehr übel auf Herrn Heinichen zu sprechen, daß er mit diesem Intervall so obenhin verfahren; Verlangt so gar, man soll ein b vor die 4 setzen, wenn sie zum ×g die verkleinerte oder unvollkommene Quart bedeuten solle, welches aber keinesweges zu rathen: Denn wenn im Noten-Plan kein ×c vorgezeichnet ist, so ist c zu ×g ohnehin die kleinere Quart. Er kommt so gar dabey in Harnisch, daß Er l. c. §. 12. schreibet: „Der Hencker hat die Großsprecherey „diesen Falls, zum Verderben und Verwirrung der Harmonie erdacht. Und Er, sagt nicht einmahl, weder woher dieser Satz entspringe, noch wo er seinen Ort und Sitz habe? Diesem Fehler wollen wir hiemit abhelffen, und denen Lehrbegierigen wissen lassen, daß diese kleinere Quart mit der gebundenen kleinen Tertz ihren Sitz auf der *Septima majori Modi min* habe, und von der *Triade superflua* entspringe, wenn dieselbe die grosse Septime bey sich hat.

§. 5.

Von der dritten Versetzung, da die kleine Secund mit der grossen Sext ×g auch ziemlich seltsam lautet, findet man unter der Secunden Lehre unserer besten General-Baßisten abermahl nichts. So geht es, wenn man nicht zur rechten Quelle kommt, und eine Sache nicht von ihren Ursprunge herleitet.

§. 6.

Hat iemand Lust bey der Triade superflua eine kleine Septime anzubringen, so wird er einen ziemlich fremden Satz bekommen. Es wird dabey auf eine vollkommene Quint eine vergrösserte (superflua) folgen, woran die Quinten-Jäger ihre Kunst beweisen können. Es kommt dabey auf einen Liebhaber an. Wer die Verwirrung der Sprachen, oder den Greuel der Verwüstung in der Harmonie vorstellen will, dem kan ein solcher Satz darzu behülflich seyn. Vid. Tab. XV. F. 4. und die Versetzungen F. 5. und 6. Mein Rath ist, man verschone die Harmonie mit dergleichen herben Sätzen; es sey denn, daß es gewisse Umstände erfordern, da man alles, was hart und herbe klinget, anbringen kan.

Das XV. Capitel

Von der am obern Ende gebundenen kleinesten Septime, und denen von ihr abstammenden Sätzen.

§. 1.

Es ist schon oben gemeldet worden, daß der Satz der kleinesten Septime (diminutæ) von der frey anschlagenden ungebundenen None eigentlich abstamme, wenn nemlich derselben Grund-Ton weggethan wird. Z. E.

9.	f	7.	f
7.	d	5.	d
5.	h	3.	h
3.	✕g	1✕	G
1	E		=

Daher kommt es, daß der Grund-Ton einer kleinesten Septime allemahl eine mit ✕ oder ♮ erhöhete Note haben muß. Z. E. im A moll ✕g oder ✕d, und so in allen weichen Ton-Arten. Um deßwillen wird die kleine Quint, welche eine solche Septime bey sich hat, vor keine Consonantz erkennet, denn sie ist im wahren Grunde der Harmonie eine kleine Septime.

§. 2.

Diese kleineste Septime ist also nur dem Moll-Ton eigen, und hat in demselben auf der *Septima majori* und *Quarta superflua* ihren Sitz, z. E. im C moll auf ♮b und ✕f.

§. 3.

Die kleine Quint, so die kleineste Septime bey sich hat, erscheinet gern gebunden, und wenn die Septime aufgelöset wird, so erhellet gar deutlich, daß sie unter die Dissonantzen gehöre, dann sie muß so dann auch erst resolviren. Ihr, der gebundenen kleinesten Septime Satz, dessen Zubereitung und Auflösung, wie auch dessen Versetzungen erscheinen Tab. XV. Fig. 7. 8. 9. und 10.

§. 4.

Heinichen setzet die Abstammlinge dieses Satzes, als 1.) die grosse Sext mit der kleinen Quint, 2.) die grössere Quart mit der kleinen Tertz, und 3.) die grösseste Secund alle unter die so genannten Falsas, ohne anzuzeigen, woher sie entspringen, welches unumgänglich zu wissen nöthig ist. Man mercke sich an, wo jeder

von

von diesen dreyen Abstammlingen seinen Sitz habe, nemlich 1.) die grosse Sext mit der kleinen Quint auf der *Secunda modi min.* 2.) Die grosse Quart mit der kleinen Tertz auf der *Quarta Modi min.* und 3.) die *Secunda superflua* auf der *Sexta Modi minoris.* Das muß einer wissen, der dergleichen künstliche Sätze im Spiel aus freyen Geist anbringen will. Es ist nicht genug, daß es ein Componiste weiß; Ein Organist oder Clavierist muß es eben so gut wissen.

§. 5.

Es ist oben gesagt worden, daß die kleineste Septime auch auf der Quarta superflua Modi min. anzubringen sey; folglich müssen auch ihre Abstammlinge noch einmahl anzubringen seyn. Ich will den Grund-Satz mit seinen Abstammlingen in ein Exempel bringen, welches fleißige Studenten der Harmonie auf 3 fache Art werden spielen lernen. Vid. Fig. 11. Tab. XV.

§. 6.

Der Gebrauch dieses Satzes und seiner Abstammlinge ist heutiges Tages groß in der Harmonie. Man wird wohl thun, wenn man diese Exempel in alle Moll-Tone versetzet.

Das XVI. Capitel

Von denen Septimen welche als Zurückhaltungen (Retardationes) der Sext beym Sexten und Quarten-Accord anzusehen sind, als:

76 : 76 :
3 44

§. 1.

Die Septime welche als eine Zurückhaltung des darauf folgenden Sexten-Accords anzusehen, nimmt keine Quint, sondern die Tertz und Octav zu sich. Vid. Exempl. Tab. XV. Fig. 12. Die Versetzung dieses Satzes, bringt eine gebundene Quint, die in einen Triton aufgelöset wird; vid. Fig. 13. Tab. XV.

§. 2.

Diese Art Septimen leidet die Quinten nicht gern bey sich; ist aber ja eine vorhanden, so muß sie über sich in die Sext gehen, oder sie wird durch die Sext, in wel-

che

che die Septime aufgelöset wird, zu einer Dissonantz gemacht, welche hernach auch erst aufgelöset werden muß, wie davon bereits Exempel vorgekommen sind.

§. 3.

Septimen-Sätze, in welchen die Septime als eine Zurückhaltung der Sext beym folgenden Quarten-Accord anzusehen sind, findet man Tab. XV. Fig. 14.

§. 4.

Von diesen Satz kan die gebundene Quart hergeleitet werden, welche bey liegenden Basse in die Tertz auflöset, wenn nemlich die Note, so die Quart ausgemacht, in Baß gesetzet wird. Denn alsdenn wird aus der Septime eine Quart. vid. Tab. XVI. Fig. 1.

§. 5.

Diese Signatur 43 ist eine der ältesten im General-Basse, und weil sie häufig vorkommt, so verdienet sie etwas weitläufftiger abgehandelt zu werden. 1.) Ist zu wissen, daß ihre Gefehrten die Quint und Octav sind. 2.) Daß sie so wohl in die grosse als kleine Tertz aufgelöset wird, nachdem es der Gang und die Harmonie erfordert. 3.) Daß ihre Auflösung allemahl in der Stimme geschehen müsse, in welcher ihr Klang im vorhergehenden Accorde gewesen, und man sie also niemahls zu suchen, sondern allemahl schon in der Hand habe, wie aus der vorher angeführten Figur zu ersehen. 4.) Daß der Baß ihre Auflösung offt nicht auswarte, in welchen Fall sie bald in die grössere Quart, bald in die reine Quint, bald in die kleine Quint, bald in die Sext, bald in die Septime, bald in die Octav aufgelöset wird, wie alle diese Fälle Tab. XVI. Fig. 2. zufinden.

§. 6.

Es wird die gebundene Quart auch wohl in die grösseste Quint, und grösseste Secund aufgelöset, wie Fig. 3.4.5. Tab. XVI. zu ersehen. (*)

§. 7.

Es erwartet auch die bey der Quart befindliche Quint die Auflösung der Quart nchit, sondern gehet in die Sext. vid. Exempl. Fig. 6. & 7. Tab. XVI.

§. 8.

Es wird auch die grössere Quart (superflua) gebunden und in die Tertz aufgelöset, wie Fig. 8. Tab. XVI. zu ersehen. Sie hat aber keine Quint, sondern die

G Sext

(*) Das erste mahl ist die grösseste Quint nur eine Wechsel-Note, und kommt nicht so wohl als die drauf folgende vergrösserte Sext in Betrachtung.

Sext bey sich, welche Sext verdoppelt werden kan. Sie stammet von der durchgehenden Septime auf der Triade deficiente her, wie Fig. 9. Tab. XVI. zeiget.

Das XVII. Capitel

Von den Septimen, so als Zurückhaltungen der Sext, welche nebst der Tertz auch die Quart bey sich hat, anzusehen.

§. 1.

Wir haben bereits gelernet, woher die Sexten-Accorde entspringen, welche nebst der Tertz auch die Quart bey sich haben. Vor dieser Sext aber gehet offt eine gebundene Septime vorher, wie Tab. XVI. Fig. 10. zu ersehen.

§. 2.

Von diesem Satze kommen 3 andere merckwürdige Sätze her, nemlich 1.) eine gebundene Quinte, welche eine Secunde und Sext bey sich hat, und in $\substack{6\\4\\2}$ aufgelöset wird; 2.) Eine gebundene Quarte, die nebst der Quint eine Septime bey sich hat, welche Septime bey der Auflösung liegen bleibet; und 3.) Eine am untern Ende gebundene Secund, welche nebst der Quart die Quinte bey sich hat. Man übe hiervon die Exempel Fig. 11. 12. 13. Tab. XVI.

§. 3.

Wenn die Quart bey dieser Septime eine grössere Quart ist, so gewinnet der Satz und seine Abstammlinge eine gantz andere Gestalt, wie Tab. XVI. Fig. 14. zu ersehen. Die Abstammlinge dieses Satzes sind alle 3. merckwürdig, sonderlich die gebundene Quart mit der kleinern Quint. Dieses Exempel Fig. 14. werden fleißige Studenten der Harmonie auch in der Tertz und Quint mit der obern Stimme anfangen. Wir müssen uns der Kürtze befleißigen, weil sich die Tabellen häuffen.

§. 4.

Wir lernen aus diesen Exempeln, daß ein Satz mit einer gebundenen Dissonantz seine Auflösung durch einen Satz, worinnen eine ungebundene Dissonantz stecket, befördere, und daß die gebundene Dissonantz in thesi, die ungebundene aber in arsi stehe. Wolten wir alle diese Exempel durch alle Ton-Arten führen, wie

solches nicht schaden könte, so würden wir in eine grosse Weitläufftigkeit gerathen. Wer aber ein Meister in der Harmonie und ihren mannichfaltigen Sätzen werden will, der wird dieses ohne meine Erinnerung thun. Es wühlet, so zu reden, die Harmonie in denen Con- und Dissonantzen herum; und wenn wir diese weitläufftige Sache nicht aus einem allgemeinen Haupt-Grundsatze, nemlich der Triade und Septima herleiteten, so würde sie noch weit schwerer werden. So aber sehen und hören wir, daß immer ein Satz in dem andern, ja 3. Sätze in einem stecken, und von ihm abstammen, welches unsere besten General-Baß-Lehrer bisher verschwiegen, und in grosser Unordnung ihre Lehren vorgetragen haben. Jedoch wir sind noch nicht zu Ende. Dahero weiter im Text!

§. 5.

Diese, die 4 und 3. bey sich habende Septime, wird auch wohl in Sextam superfluam aufgelöset. Die von einen solchen Satze abstamende Sätze sind merckwürdig, denn da findet sich 1.) eine gebundene 5 welche in 4+ aufgelöset wird; 2.) eine gebundene Quart, bey welcher eine gebundene kleine Quint, und anschlagende Septime befindlich; 3.) eine am untern Ende gebundene kleine Secund, welche die 4. und 5. bey sich hat, und in die kleineste Tertz aufgelöset wird. vid. Tab. XXII. Fig. 9. 10. 11. 12.

Das XVIII. Capitel

Von der Septime, welche als eine Zurückhaltung der Sext bey anschlagender Secund und Quart zu betrachten.

§. 1.

Es soll wol mancher gezweifelt haben, obs möglich sey von der Septime und ihren Sätzen alle andere Dissonantzen und dissonirende Sätze herzuleiten. Zum wenigsten wird man nicht so gleich wissen, wo der Satz der gebundenen Sext herbey zu bringen, daß er als ein Abstammling eines Septimen-Accords angesehen werden könne; allein man besehe nur Tab. XVII. Fig. 1. und 2.

§. 2.

Von dieser Septime ist nun nicht allein die gebundene Sext, sondern auch eine anschlagende kleine Quint bey der gebundenen Quart, item eine am untern Ende gebundene Secund, welche keine 4, auch keine Sext, sondern die 3. und 5. bey sich hat, herzuleiten. Vid. Tab. XVII. Fig. 3. und 4.

§. 3.

Im Moll-Tone werden diese Sätze noch künstlicher und fremder; denn da kriegen wir eine 2 nebst 3. und 5 t; it. eine am obern Ende gebundene kleinere Quart, nebst der kleinern Quint und Sext. vid. Tab. XVII. Fig. 5.

§. 4.

Es wird nicht schaden dieses Exempel auch in der Octav und Quint anzufangen, und durchzuspielen. Wir finden in Heinichen und Mattheson wohl eine 5† mit der 2. aber daß auch die Tertz dabey statt haben könne, davon schweigen sie stille. Man mercke sich hierbey an, daß die grösseste Quint 5† ihren Sitz auf der Tertia Modi minoris habe.

§. 5.

Es findet sich bey dieser Septime auch wohl die grösseste Secund, welche nebst ihren Abstammlingen Tab. XXII. Fig. 5. 6. 7. 8. zu finden. Man wird diese kurtze Clauseln leicht durch die 3. Haupt-Accorde spielen können. Dißmahl sind sie nur auf einerley Art angebracht. Man mercke sich Fig. 7. die gebundene Quart, welche nebst der kleinen Quint die grösseste Sext bey sich hat. Was seltsames!

§. 6.

Hierbey mercken wir noch an: Daß die gebundene Sext, Quint und Quart einander gern nachfolgen. Vid. Fig. 6. Tab. XVII.

§. 7.

Daß selbst die Octav sich binden lasse, und sich so dann in die kleine Septime, welche Septime so dann die allernechst beschriebene Sext bindet, auflöse, wird nicht jeden so gar bekannt seyn. Mich dünckt dieser Satz schicket sich gut hieher, denn er ist als eine Zubereitung der gebundenen Septime, Sext, Quint und Quart anzusehen. Vid. Tab. XVII. Fig. 7.

§. 8.

Ich finde vor gut, um mehrerer Deutlichkeit willen, noch etwas von der grössesten Quint (Quinta superflua) zu gedencken; Diese Quint, deren Ort und Stelle oben §. 4. h. c. angezeiget ist, wird vornehmlich auf zweyerley Weise gebraucht; 1.) ist ihr unteres Ende gebunden, wie Fig. 8. Tab. XVII. zu ersehen, und da muß sie eben nicht alle mahl die Tertz bey sich haben, sondern sie kan nur mit der Secund allein erscheinen, welche Secund, wenn der Satz 4. stimmig seyn soll, verdoppelt wird. Sie nimmt auch nebst der 2. die 7. zu sich; in welchen Fall sie unter die Rubric der am untern Ende gebundenen Septime zu zehlen, und nur als ei-

ne Neben-Stimme einer solchen Septime zu betrachten ist, wie wir künftig sehen und lernen werden. vid. Tab. XVII. Fig. 8. 2.) Ist ihr oberes Ende gebunden, und da hat sie keine 2, sondern die 3. bey sich; Soll der Satz 4. stimmig seyn, so nimmt sie noch die Octav zu sich, oder auch eine Sext, welche entweder eine Octav höher oder tiefer stehet, als die Sext in welche die 5† auflösen muß, wie wir Tab. XIII. Fig. 8. schon gelernet haben, und in solchen Fall stammt sie von der über sich auflösenden grossen Septime her, welche Tab. XIII. Fig. 7. aufgeführet worden.

Das XIX. Capitel

Von einigen besondern Auflösungen der am obern Ende gebundenen Septime.

§. 1.

Die Septime macht 1.) eine gute Auflösung in die Quint bey dreystimmiger Harmonie, wenn der Baß der Auflösung entgegen gehet, wie in Fig. 9. Tab. XVII. zu ersehen.

§. 2.

Die Versetzungen eines solchen Satzes sind nicht zu übergehen. vid. Fig. 10. und 11. Tab. XVI.

§. 3.

Man macht einen solchen Satz auch wohl vierstimmig, und alsdenn werden seine Versetzungen noch merckwürdiger, denn da wird $\frac{6}{5}$ durch $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{2}$ durch $\frac{4}{2}$, und 7 durch 7 aufgelöset, wie Tab. XVII. Fig. 12. 13. 14. und Tab. XVIII. Fig. 1. zu ersehen.

§. 4.

In diesen Sätzen gehet alle mahl eine gebundene Dissonantz durch eine ungebundene in die Consonantz, oder ein starck dissonirender Satz durch einen weniger dissonirenden in einen consonirenden.

§. 5.

Die Septime gehet 2.) vor ihrer Auflösung auch erst durch einen anschlagenden dissonirenden Triton in einen Sexten Accord, wie Tab. XVIII. Fig. 2. zu ersehen. In der andern Art, da die Tertz anfängt, springet der Discant unter den Alt herunter; und in der dritten Art der Alt unter den Tenor, und dieses wird eine Verwechselung der Stimmen genennet, sonst würde man müssen sagen: Die Auflösung

wäre falsch, weil sie nicht in der Stimme geschähe, in welcher die Dissonantz vorhanden. In ausgesetzten Parthien kan man dieses deutlicher zeigen; dermahlen ist der Raum zu kostbar.

§. 6.

Die 3. Versetzungen dieses Satzes, welche Fig. 3. 4. 5. Tab. XVIII. zu finden, sind artig, weil die Auflösung allemahl durch eine ungebundene Dissonantz geschiehet. Sie sind, um den Raum zu gewinnen, nur einfach beygefüget; Man wird die zwey übrigen Arten leicht zu finden wissen. Absonderlich ist die Auflösung der gebundenen Quint merckwürdig, weil der Baß bey der Auflösung wieder rückwärts gehet.

§. 7.

Herr Mattheson führet in seinem vollkommenen Capellmeister auch eine vermeynte Auflösung der Septime an, da sie durch eine kleinere oder verkleinerte Quart auflösen soll, wie Fig. 6. Tab. XVIII zeiget; allein, das heißt im Grunde keine Auflösung, sondern eine Verwechselung der Harmonie vor der Auflösung der Dissonantz, vermittelst einer Wechsel-Note. Vid. Fig. 7. Tab. XVIII. Da schreibet man über das ✕g keine 4, sondern ♮, und die völlige Auflösung der Dissonantz geschiehet erst über der vierten Baß-Note, daß man also nicht sagen oder schreiben kan; Die Septime könne durch eine kleinere Quart aufgelöset werden. Ob die darauf folgende Art, da die Septime durch eine reine Quarte ($\bar{a}$ $\bar{\bar{d}}$) als Notam cambiatam (Wechsel-Note) aufgelöset seyn soll, wie Fig. 8. Tab. XVIII. zeiget, nicht vielmehr im Grunde eine Verwechselung der Stimmen sey? will ich einen Kenner urtheilen lassen. Mich dünckt der wahre Grund-Satz sey, wie Fig. 9. Tab. XVIII. weiset; da geschicht die wahre Auflösung erst in der fünfften Note der obern Stimme, über dem H im Basse, und die Noten d c in der obern Stimme sind nur um der Zierlichkeit der Melodie willen vorhanden, nicht aber, daß mit der Quarte, als Wechsel-Note, die Auflösung der Septime geschehen solle. Eine Wechsel-Note dienet nicht zur würcklichen Auflösung, sondern zur künstlichen Stimm-Führung. vid. Fig. 10. Tab. XVIII. Da lässet der Baß vor der Auflösung erst die Note hören, welche sonsten die dritte Stimme würde gehabt haben. Dergleichen thut auch die obere Stimme, daß sie vor der Auflösung diejenigen Noten hören lässet, welche sonsten die Mittelstimmen würden haben hören lassen. vid F. 11. T. XVIII. Das ist aber nur eine Verwechselung der Stimmen vor der würcklichen Auflösung, und kan man nicht sagen, daß in solchen Fällen die Septime durch einen Sprung auflöse, wie dergleichen vermeynte Auflösung durch 4. und 5. mehr im vollkommenen Capellmeister stehen. Z. E. wie Fig. 12. Tab. XVIII. aus angeführten Buche genom-

genommen, zeiget. Da meynet Herr Mattheson die erste Septime d werde durch einen Terzen-Sprung in die Quinte b - und die andere eben also in die Quinte a aufgelöset. Nein, keinesweges! sondern die rechte Auflösung geschicht in diesen Exempel in der vierten und achten Note, nicht aber in der dritten und siebenden.

§. 8.

Daß eine gebundene Septime vor ihrer würcklichen Auflösung erst in eine ungebundene gehen könne, ist schon etliche mahl vorgekommen. Der Grund davon ist eine Vorausnahme einer im Durchgange befindlichen Note. E. gr. vid. Fig. 13. 14. 15. 16. Tab. XVIII. allwo die durchgehende Noten mit einen Strichlein - bemercket sind.

§. 9.

Aus der Versetzung einer solcher verzögerten Auflösung fliessen noch etliche artige Sätze, welche Fig. 17. und 18. Tab. XVIII. zu erblicken. So viel möchte nun von der verschiedenen Auflösung der am obern Ende gebundenen Septime, und überhaupt von derselben genug seyn. Wir haben bey der Abhandlung derselben viele Sätze kennen lernen die als Kinder dieser fruchtbaren Mutter, der Septime nemlich, anzusehen sind. Wir sind aber noch nicht zu Ende, sondern wir müssen auch die am untern Ende gebundene Septimen, und ihre Abstammlinge kennen lernen. Hernach wollen wir von jeder Art derselben, und ihrer Abstammlinge mehrere Exempel zur Ubung geben. Wir müssen die wichtige Lehre von der Bindung, gebundenen und ungebundenen Dissonantzen recht aus dem Grunde, und in ihren Zusammenhange verstehen lernen, wollen wir anders die Dissonantzen auch ausser dem General-Basse, im Spiel aus freyen Geiste recht gebrauchen und anwenden lernen. Denn unser Absehen gehet dahin, nicht nur gute General-Baßisten, sondern vornehmlich gute Clavier-Spieler zu machen. Die Componisten werden sodann auch nicht aussen bleiben; zum wenigsten wird man reine Harmonie machen lernen, wenn wir auch nicht weiter in der Compositions-Lehre gehen solten.

Das XX. Capitel

Von denen am untern Ende gebundenen Septimen.

§. 1.

Die Septimen-Sätze in welchen das untere Ende der Septime gebunden ist, werden entweder in einen Haupt- oder Sexten- oder Quarten-Accord aufgelöset, ie nachdem die Neben-Stimmen oder Gefehrten der Septimen beschaffen sind.

§. 2. Ge-

§. 2.

Geschicht die Auflösung in einen Haupt-Accord, so hat die Septime allemahl die Secund und Quart bey sich. Vid. Fig. 19. 20. 21. 22. 23. Tab. XVIII.

§. 3.

Geschicht die Auflösung in einen Sexten-Accord, so nimt die Septime die Secund und Quint zu sich, wie Fig. 24. Tab. XVIII. und Fig. 1. 2. 3. Tab. XIX. zu ersehen. (*)

§. 4.

Geschicht die Auflösung in einen Quarten-Accord, so will die Septime die Tertz und Quint bey sich haben. vid. Fig. 4. und 5. Tab. XIX. Und zwar im Moll-Ton die grössere Quint c ✕g.

§. 5.

Diese Art von Septimen sind nun sehr unterschieden, ie nachdem sie auf eine Chorde der Octav zu stehen kommen. Z. E. auf der Sexta Modi minoris da sie die gröss este Secund zu sich nimmt. Vid. F. 6. Tab. XIX. Oder auf der Tertia Modi min. mit der grössern Quint. Vid. Fig. 7. Tab. XIX. Oder auf der Quarta Modi min. da die eine Mittel-Stimme sich bey der Auflösung beweget. Vid. Fig. 8. Tab. XIX.

§. 6.

Es ist bey diesen Septimen, statt der Secund auch wohl eine gebundene Tertz vorhanden. vid. Fig. 9. Tab. XIX. Von welchen Satze die Signatur $^{9\,8}_{4\,3}$ herzuleiten. vid. Fig. 10. Tab. XIX.

§. 7. Es

(*) Geschicht die Auflösung in einen solchen Sexten-Accord, da die Sext nebst der 3 auch die 4 bey sich hat, so nimmt eine solche am untern Ende gebundene Septime nebst der 2. und 5. auch die 3 zu sich, z. E:

=	=			=		
e	f	-	oder	c	d	-
c	d	-		a	h	-
g	h	-		e	✕g	-
-	g	-		-	e	-
e ‿	e	d		c ‿	c	H
6	7 5	6		6	7 5	6t
	3	4			3	4
	2	3			2	3

§. 7.

Es ist bey der am untern Ende gebundenen Septime, statt der Quint, auch wohl eine gebundene Sext vorhanden; von welchen Satz so dann $\frac{9\,8}{7\,6}$ herzuleiten ist. vid. Fig. 11. Tab. XIX.

§. 8.

Es ist auch wohl die kleineste Septime am untern Ende gebunden, (denn die vorhergehenden sind lauter grosse und kleine) allein sie kan nicht wohl unterwärts auflösen, weil sie eine unsingbare grösseste Secund von ×G ins F absteigen müste; daher löset sie lieber über sich auf. vid. F. 12. Tab. XIX.

§. 9.

Die Versetzungen dieses Satzes sind so merckwürdig, daß ich mich nicht entbrechen kan, sie beyzufügen, ehe ich würcklich von den Abstamlingen der am untern Ende gebundenen Septimen handele. vid. F. 13. 14. und 15. Tab. XIX. allwo sie gleich in kleine Clausuln eingekleidet sind. Sie gleichen den verwirrten Rechtshändeln, bey welchen es Künste kostet, sie ins Feine zu bringen.

§. 10.

Die am untern Ende gebundene kleineste Septime nimmt auch wohl die 3. und 5. zu sich, und verwandelt sich bey der Auflösung in eine kleine Septime. vid. F. 16. Tab. XIX.

§. 11.

Die kleineste Septime, welche die kleine Terz und kleinere Quint bey sich hat, löset auch wohl in einen Quarten-Accord auf. vid. Fig. 17. Tab. XIX. die Versetzungen, welche sehr merckwürdig, werden ins folgende Capitel verspalet.

§. 12.

Die am untern Ende gebundene Septime nimmt auch wohl, nebst der Quint und Terz, die Secund zu sich, und alsdenn wird der Satz fünffstimmig. vid. Fig. 17. Tab. XIX. Die vier Versetzungen dieses Satzes wollen wir ins folgende Capitel versparen.

Das XXI. Capitel

Von denen Sätzen welche von der am untern Ende gebundenen Septime abstammen.

§. 1.

DUrch die Verwechselung der Stimmen der Septimen-Sätze in welchen das untere Ende der Septime gebunden ist, kommen nicht nur die Nonen, sondern auch die Vorausnahme (Anticipation) der Auflösung einer am obern Ende gebundenen Septime, Sexte, Quinte, Quarte oder Terz (*) heraus, und es sind solche mit weit mehrern Recht von der Septime, als von der so genannten vollstimmigen None, bey welcher selbsten schon eine Anticipation vorhanden, herzuleiten, wie Heinichen in seinem General-Baß-Wercke thut.

§. 2.

Die Nonen-Sätze, als welche am meisten gebraucht werden, sollen voran gehen, hernach wollen wir auch die Anticipationes resolutionum (Vorausnahmen der Auflösungen) vor die Hand nehmen.

§. 3.

Wird das untere Ende einer unten gebundenen Septimen oben gesetzt, so wird aus der Septime eine Secund, welche man, zum Unterschied der am untern Ende gebundenen Secunden, Nonen nennet. Ist also eine None nichts anders als eine am obern Ende gebundene Secunde. vid. Fig. 19. Tab. XIX.

§. 4.

Aus dieser Figur sehen wir gar deutlich, daß die Nonen-Sätze gantz natürlich von denen am untern Ende gebundenen Septimen herzuleiten sind, und daß uns also die Septime den Gebrauch aller Dissonantzen, wesentlichen und zufälligen, lehret. Wir nehmen also vor die Hand

Die Lehre von den Nonen.

§. 5.

Der Nonen giebt es viererley Arten, die grosse, kleine, grösseste und kleineste; Die letztere Art als die kleineste können wir auf dem Clavier nicht anbringen, so lange wir

(*) D. i. eine vorausgenommene Consonantz bey liegender Dissonantz. Z. E. eine vorausgenommene Sext bey gebundener Septime; Eine vorausgenommene Quint bey gebundener Sext rc.

wir nur 13. Tasten in der Octav haben. Sie ist nur ein Comma von der Octav entfernet, wie im andern Theil Fig. 10. Tab. XVII. in dem Intervallen-System Herrn Telemanns zu ersehen.

§. 6.

Mit der grössesten None gehet es auch ohne Zwang nicht ab, wenn man sie in die Octav, oder unterwärts auflösen will; dahero man sie lieber als eine grösseste Secund betrachtet, welche über sich in die Terz aufgelöset wird. Exempel davon werden weiter hin vorkommen.

§. 7.

Es bleiben also vornehmlich die grosse und kleine None zu betrachten, und in die Faust zu bringen übrig. Diese beyden Arten werden entweder in einen Haupt- oder Sexten- oder Quarten-Accord aufgelöset, wie Tab. XX. Fig. 1. 2. 3. zu ersehen.

§. 8.

Von der letztern Art, da die None in einen Quarten-Accord aufgelöset wird, entsinne ich mich nicht in *Heinichen* oder *Mattheson* was gelesen zu haben, da es doch gantz natürlich damit zugehet, und eine feine Bindung in derselben abgiebt. Sic dies diem docet.

§. 9.

Die kleinen Nonen mit der grossen Terz drücken eine Klage, Wehmuth u. d. g. sehr wohl aus. vid. Fig. 4. Tab. XX.

§. 10.

Die kleinen Nonen werden so wohl als die grossen in den Haupt-Sexten- und Quarten-Accord aufgelöset. vid. Fig. 5. Tab. XX.

§. 11.

Die None nimmt die gebundene Quart und Septime, wie auch die gebundene grösseste Quint gern zu sich, wie von den beyden erstern Arten Fig. 10. und 11. Tab. XIX. schon Exempel beygebracht, und Tab. XX. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. mehr zu finden sind.

§. 12.

Wenn bey der None die grösseste Quint, welche über sich in die Sext auflöset, befindlich; so gehöret der Satz unter die über sich auflösende grosse Septime, und ist mit dem Satz der am untern Ende gebundenen Septime vermischt.

§. 13.

Der Baß wartet die Auflösung der None nicht allezeit ab, sondern gehet bey derselben bald aufwärts, bald abwärts; und daher geschichts, daß die None bald in die Tertz, bald in die Sext, bald in die Quint rc. aufgelöset wird. vid. Fig. 11. 12. 13. und 14. Tab. XX.

§. 14.

Herr Mattheson zeiget in seinem vollkommenen Capellmeister noch verschiedene Arten von Auflösungen der None, da sie durch Quarten, Septimen, Nonen und Decimen aufgelöset werden sollen, welche ich Tab. XX. Fig. 15. 16. 17. 18. 19. beyfügen, die Critic darüber aber einem andern überlassen will.

§. 15.

Im gedachten Buche wird auch ein gezwungener und ungezwungener Gebrauch der grössesten, oder wie sie genennet wird, übermäßigen None gezeiget, welche T. XXI. F. 1. 2. 3. angeführet sind. Ich bin ein Diener von allen beyden Arten und will lieber mit Heinichen eine über sich auflösende grösseste Secund davor erwehlen.

§. 16.

Wird die Tab. XIX. Fig. 17. P. 111. beygefügte, am untern Ende gebundene, und über sich auflösende kleineste Septime umgekehret, so entstehet eine über sich auflösende grösseste Secund, bey welcher auch eine am obern Ende gebundene grössere Quart befindlich. vid. Fig. 4. Tab. XXI.

§. 17.

Die Nonen sind also nichts anders als am obern Ende gebundene Secunden, wie aus Fig. 5. Tab. XXI. zu ersehen.

§. 18.

Eine offt vorkommende Auflösung der None, da sie durch eine anschlagende Septime in einen consonirenden Satz gehet, wollen wir allhier noch anmercken; sie stehet Tab. XXI. Fig. 6.

§. 19.

Zum Beschluß dieser Nonen-Lehre mercken wir noch an, daß sie auf allen Chorden der Octav anzubringen ist. Wir wollen sie nur durch die Chorden des Moll-Tons z. E. A H C D E F ♯F G ♯G führen, und auf jeder Chorde eine None anbringen. vid. Tab. XXI. Fig. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

§. 20. Nicht

§. 20.

Nicht nur die Nonen, wie schon gesagt, sondern auch die Vorausnahmen der durch die Auflösung herzustellenden consonirenden Klänge, bey am obern Ende gebundenen Septimen, Sexten, Quinten und Quarten, stammen von der am untern Ende gebundenen Septime her. Dahero nehmen wir nun vor uns

Die Lehre von der Vorausnahme desjenigen Intervalls worein eine gebundene Note aufgelöset werden muß.

§. 21.

Wird der Klang, welcher bey einer am untern Ende gebundenen Septime die Secund ausmacht, zum Grund-Tone genommen, die übrigen Stimmen aber über denselben gesetzt, so erscheinet eine Vorausnahme einer Sext, worein eine am obern Ende gebundene Septime auflösen muß. Ich will den Grund-Satz allemahl zu erst, und den abstammenden Satz hernach setzen, damit man die Sache desto besser fassen möge. Vid. Fig. 16. Tab. XXI.

§. 22.

Aus diesem Exempel sehen wir, daß die Vorausnahme so wohl im Discant als Tenor geschehen kan. In zweyen Stimmen von einerley Höhe, als zweyen Discänten oder zweyen Tenören rc. gehet diese Vorausnahme nicht wohl an; sondern es muß der Ort, worein die gebundene Note auflösen muß, unbesetzt und frey bleiben, damit das Gehör unterscheiden könne, ob die Auflösung der Dissonantz geschehe oder nicht, welches in zwey Stimmen von einerley Höhe nicht wohl geschehen kan.

§. 23.

Eine am untern Ende gebundene Septime welche nebst der Secund die Quint bey sich hat, und also in einen Sexten-Accord aufgelöset wird, bringet eine Vorausnahme der Sext, beym folgenden Quarten-Accord hervor, wenn die im Grund-Satz gewesene Secund zum Grund-Tone genommen, die übrigen Stimmen aber darüber gesetzet werden. E. g. Vid. Fig. 17. Tab. XXI.

§. 24.

Eine am untern Ende gebundene Septime, welche die 3. und 5. bey sich hat, und in einen Quarten-Accord auflöset, bringet eine Vorausnahme einer Quint bey gebundener Sext hervor, indem die im Grund-Satz gewesene Tertz zum Grund-Tone genommen, die übrigen Stimmen aber drüber gesetzet werden. Vid. Fig. 18. Tab. XXI.

§. 25.

Es kan bey einer solchen Septime auch die Sext gebunden seyn, und alsdenn wird der Satz noch artiger. Vid. Fig. 19. Tab. XXI.

§. 26.

Eine am untern Ende gebundene Septime hat auch wohl nebst der 3. und 5. die 2. bey sich; wird nun die gewesene Terz zum Grund-Tone genommen, die übrigen Stimmen aber drüber gesetzt, so kommt nicht nur eine Vorausnahme einer Quint bey gebundener Sext, sonder noch darzu eine anschlagende ungebundene Septime heraus. Vid. Fig. 20. Tab. XXI.

§. 27.

Wird der Klang, welcher bey einer am untern Ende gebundenen Septime die Quart ausmacht, zum Grunde genommen, die übrigen Stimmen aber darüber gesetzt, so entstehet eine Vorausnahme einer Quart, die auf eine gebundene Quinte folgen muß. Vid. Tab. XXII. F. 1.

§. 28.

Wird die bey einer am untern Ende gebundenen Septime befindliche Quint zum Grund-Klange genommen, die übrigen Stimmen aber drüber gesetzt, so bekommen wir eine Vorausnahme einer Terz, die auf eine gebundene Quart folgen muß. Vid. Fig. 2. Tab. XXII.

§. 29.

Wird die kleine Terz, in welche eine gebundene Quart auflösen muß, vorausgenommen, so ist ein solcher Satz dem Gehör angenehmer, als wenn eine grosse Terz voraus genommen wird. Vid. F. 3. Tab. XXII. Man schlage zum Beweiß Heinichens Anweisung p. 215. nach.

§. 30.

Die grosse Sext, welche die kleine Terz bey sich hat läst sich nicht voraus nehmen, denn sie leidet keine Verdoppelung; Ingleichen auch keine grosse Terz welche über der Baß-Note mit ♯ oder ♮ angedeutet wird. Zum wenigsten sind sie sehr harte und unfreundlich.

§. 31.

Es finden auch doppelte Vorausnahmen statt, nemlich der Sext und Quart, in welche die gebundene Septime und Quint auflösen muß. Vid. Fig. 4. Tab. XXII. Sie thun auf der Orgel bey Cadentzen und auch sonsten gute Dienste, und haben so wohl in Dur- als Moll-Ton statt.

Das

Das XXII. Capitel

Von der grösseſten Septime und ihrer Replique der kleineſten Secunde, wie auch von der gröſten Prime.

§. 1.

Verſprochener maſſen müſſen wir auch noch etwas von der grösseſten Septime und ihrer Replique der kleineſten Secund gedencken, und zuletzt wollen wir mit der ſo genannten gröſten Prime, oder, wie ſie andere nennen Octava ſuperflua dieſe theoretiſch-practiſche Abhandelung beſchlieſſen.

§. 2.

Anlangend die grösseſte Septime, welche von der Octav um ein eintziges Comma Telemannicum unterſchieden iſt, ſo wird ſie wie die andern Septimen ſo wohl am obern, als untern Ende gebunden. Ich will die Arten, wie ſie mir von Herrn Capellmeiſter Telemann mitgetheilet worden ſind, ohne etwas daran zu ändern, beyfügen; nicht um des Claviers willen, als welches ſolche nicht ausdrucken kan, weil wir dazu die Octav nehmen müßten, welche als das allervollkommenſte Intervall gar keine Gleichheit mit der der allerſtärckſten Diſſonantz, der grösseſten Septime, hat: ſondern daß diejenigen, ſo die Compoſition ſtudiren, und davon noch keine Kundſchafft haben, dieſe raren Vögel (*) auch mögen kennen lernen. Wer demnach Exempel von der am obern Ende gebundenen grösseſten Septime ſehen will der findet ſie Tab. XXII. Fig. 17. 18. 19. In den beyden erſtern Arten verwandeln ſie ſich in Sexten, ohne einen Grad abwärts zu treten; In den folgenden Arten aber löſen ſie einen halben Grad unterwärts auf.

§. 3.

Exempel der am untern Ende gebundenen grösseſten Septime ſtehen Tab. XXIII. F. 1. 2. 3. 4.

§. 4.

Exempel der kleineſten Secund ſtehen Tab. XXIII. F. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

§. 5.

Exempel der gröſten Prime finden ſich Tab. XXIII. Fig. 11. 12. 13. In den beyden erſtern Arten iſt das untere Ende in der letzten aber das obere Ende gebunden,

(*) Herr P. Spieß nennet ſie: Keßler-Geſindel, Zigeuner-Purſche ꝛc.

bunden, welches aufwärts auflöset. In des Herrn Telemanns musicalischen Practico wird vielleicht ein mehreres von diesen und andern noch unbekannten Sätzen vorkommen.

§. 6.

Herr Mattheson führet diese Prime in seiner kleinen General-Baß-Schule p. 220. als die allerkleineste Secund auf, und will sie mit b2 bezeichnet wissen, welches aber nicht angehet, denn wenn z. E. c ✕c die allerkleineste Secund heissen könte, so müste c ✕d die allerkleineste Tertz heissen können, welches niemand zugeben wird; sondern c ✕d ist und bleibt die grösseste Secund.

§. 7.

Diese so genannte gröste Prime ist wohl recht als ein Fremdling in dem Reiche der Harmonie anzusehen, denn sie kan nicht unter das weitläufftige Geschlecht der Septime, als der allgemeinen Dissonantzen-Mutter gerechnet werden; Unter die Consonantzen kan man sie auch nicht zehlen, wenn man sie auch gleich als die grosse Octav betrachten wolte; denn sie braucht oftmahls einer doppelten Auflösung, wie aus der ob angeführten ersten Art zu ersehen, da sie bey der ersten Auflösung erst eine 4+ werden, und diese so dann aufs neue aufgelöset werden muste. Ausser diesem Fremdling aber können alle andere Dissonantzen, wesentliche und zufällige, so wohl am obern als untern Ende gebundene, von der Septime hergeleitet werden, welches wir bishero zur Gnüge erwiesen, daß man also die Septime, als die erste Dissonantz welche die Natur hervor bringt, mit allen Recht als die Mutter und den Ursprung aller Dissonantzen ansehen kan, und zwar mit grossem Vortheil; denn durch einen eintzigen Satz werden uns so gleich 3 andere, als seine Abstamlinge bekannt.

§. 8.

Das *Arcanum musicum*: *Quod Septima sit mater dissonantiarum* ist demnach in diesem dritten Theile mit eingerucket worden, ob es wohl eine eigene Ausfertigung verdiente. Die Harmonie hat es also mit der *Triade* und *Septima*, und ihren Versetzungen vornehmlich zu thun, worauf uns die Natur in denen Zahlen 1: 2: 3: 4: 5: 6: 7: 8. gleichsam als mit einem Finger weiset; denn unter diesen 8. Zahlen ist die eintzige 7 welche, als eine Dissonantz, die unvergleichliche Harmonie derer übrigen vermindert, und Gelegenheit zur Bindung und Auflösung der Dissonantzen gibt. So macht auch diese Zahl 7 mit der 1. 2. und 4. just eine Septime aus, ob sie schon etwas zu klein ist; denn wenn sie auch gleich nicht zu klein wäre, so würde sie doch mit 1. 2. und 4. nicht consoniren. (*)

§. 9. Die

(*) Herr D. Mizler meynet p. 324. des andern Theils des dritten Bandes seiner Bibliothek, das

§. 9.

Die Harmonie, in weitläuftigen Verstande genommen, ist also mit ihren Con- und Dissonantzen und deren unzähligmaligen Veränderungen ein Bild, wie es überhaupt in der Welt hergehet. Da ist immer Vermischung des Guten und Bösen; da wechselt immer Glück und Unglück, Freude und Traurigkeit, Licht und Finsterniß, Süß und Bitter, Gesundheit und Kranckheit, Leben und Tod. Da stehet immer Unkraut unter dem Waitzen. Doch muß endlich die wohlklingende Trias die Oberhand behalten; gleichwie GOtt, das einig-harmonische Wesen, seine Gläubigen endlich von allen Ubel erlöset, alle Dissonantzen vollkommen auflöset, und sie der Süßigkeit der ewigen himmlischen Harmonie, in seiner unbegreiflichen Triade theilhaftig macht.

§. 10.

Wenn nach Werckmeisters guten und erbaulichen Gedancken, in denen letztern Capiteln seiner Paradoxal-Discourse, die Zahl 5 gegen 6 betrachtet, die Menschheit darstellet; so stellet diese Verhältniß 5:6 sie nicht in ihrer Verdorbenheit, sondern in ihrer Unschuld und Reinigkeit dar; denn 5:6 harmoniret mit 1:2:3 und 4. vollkommen schön; die 6 aber gegen 7, als die Zahl des Abweichens von 1.2.3.4 und 5 betrachtet, stellet die verdorbene Natur des Menschen nach dem Fall dar, welche nun einer Auflösung oder Befreyung von der Dissonantz, worein sie mit dem dreyeinigen GOtt und denen heiligen Engeln gerathen ist, hoch von nöthen hat, will sie anders nicht in Ewigkeit der süssen Harmonie mit GOtt und allen heiligen Engeln entbehren. Und gleichwie die Septime und ihre Abstammlinge bey der Auflösung zurück treten, und sich erniedrigen müssen; also muß der gefallene Mensch, als welcher zu hoch fahren, und GOtt gleich werden wolte, seine Verdorbenheit erkennen, sich demüthigen, zurücke kehren, und sich wieder mit GOtt seinem Ursprunge vereinigen. O! welche schöne Bilder und Gleichnisse werden in der Harmonie und in den Fundamentis musicis stecken! Wer einer Biene und keiner Spinne gleich seyn will, der lese die angeführten Paradoxal-Discourse des sel. Werckmeisters. Aber, o Jammer! wie viel haben wir denn derer die Werckmeisters und anderer Theoreticorum Sinn und Bücher verstehen? Ich glaube sehr wenige. Warum? Antwort: Die Praxis bringet mehr ein als die Theorie. Aber ihr lieben

J Herren,

das Verhältniß 1:7 sey ein von Herrn Professor Eulern neu erfundenes Intervall, da es doch die Trompete vor vielen Tausend Jahren angegeben, und noch angibt, denn ihr $\bar{b}$ verhält sich zu ihren tiefsten Ton, wie 7:1. oder, welches gleich viel zu $\bar{c}$ wie 7:4. Es läßt sich dieses Intervall, welches der berühmte Septenarius bringt, in allen 32. und 16. füßigen Klängen, nebst 2:3:4:5:6. deutlich hören, ja wohl auch 1:11. und 1:13. Man höre nur recht zu.

Herren, ihr künstlichen Practici! verbindet einmahl eure Praxin mit der Theorie und sehet, ob ihr alsdenn nicht noch weit stärckere Practici werden könnet, als ohne Theorie? In der Music stecket gewiß mehr, als die blosse Belustigung des Gehörs, worauf die meisten ihr Haupt-Absehen richten. Jedoch ich breche billig ab, und kehre zu meinen Vorhaben.

Das XXIII. Capitel

Giebt Anleitung zu einer mehrern Uebung in denen abgehandelten Sätzen.

§. 1.

Nachdem wir nun in der bisherigen Abhandlung alle nur mögliche Sätze, welche in der weitläufftigen Harmonie vorkommen können, aus ihren ursprünglichen Haupt- und Grund-Sätzen hergeleitet, und gezeiget haben: Daß die Septime gleichsam die allgemeine Mutter aller Dissonantzen sey; so müssen wir nun eine mehrere Uebung in denenselben anstellen, und die bisher erlangte mehrentheils theoretische Wissenschafft zu mehrerer Ausübung bringen.

§. 2.

Wir nehmen denn vorerst die Sätze der Septime vor uns, und suchen sie mehr bekannt zu machen. Das hierzu dienliche Exempel stehet Tab. XXIII. Fig. 14. Kommen auch gleich einige andere Signaturen mit darinnen vor, so müssen sie uns doch nunmehro schon alle bekannt seyn. Die Oberstimme ist mit Zahlen unter denen Noten angezeiget, doch darf man sich eben nicht so genau daran binden, sondern es wird auch auf andere Art zu spielen seyn. Man wird gleich im ersten Zeil sehen, daß die Septimen, welche im andern und vierten Viertel des Tacts vorkommen, die 3 und 8, die aber, so im ersten und dritten Viertel stehen, die 3. und 5. zu sich nehmen. Will man aber bey solchen Gängen, wie im dritten, vierten und fünfften Tact befindlich, in der rechten Hand 4. Claves nehmen, so kan allemahl die 3. 5. 7. und 8. gegriffen werden. **Man wird dieses und alle folgende Exempel auch in andere Ton-Arten versetzen, will man anders des Claviers recht mächtig werden. Zum wenigsten wird man sie gleich einen Ton tiefer spielen, und sich in der Transposition üben.** Von 15. bis 21. Tact wird man in der rechten Hand ein wenig zu moduliren Gelegenheit kriegen, doch wird es auch ohne gekünstelte Modulation wohl klingen. (*) §. 3. Die-

(*) So gerne ich dasjenige, was die rechte Hand in diesem und folgenden Exempeln mit Noten ange-

§. 3.

Dieses sind nun lauter Septimen deren oberes Ende gebunden, ausgenommen die anschlagende Septime bey liegenden Basse, und die, bey welcher die Sext gebunden ist. Wir wollen aber gleich auch ein Exempel geben von solchen Septimen deren unteres Ende gebunden ist, und da die Auflösung allemahl im Basse geschicht. Diese Septimen haben, wie schon oben gemeldet worden, nebst der 2 bald die 4, bald die 5, dann und wann auch keine 2, sondern 3 und 5 bey sich. Um nun diese unterschiedene Arten leicht finden zu können, mercke man sich folgende Vortheile: 1.) Hat die Septime die 4 bey sich, so geschicht die Auflösung in einen Haupt-Accord, und man darf also nur dasjenige greifen, was bey der Auflösung den Haupt-Accord ausmacht. Ist 2.) die 5 dabey vorhanden, so folget zur Auflösung ein Sexten-Accord; ist nun die grosse Sext mit der kleinen Terz zur Stelle, so wird allemahl die grösseste Quint 5+ da gewesen seyn; und weil diese Sext nebst der Terz auch gern die Quart zu sich nimmt, so kan die Septime nebst der 2 und 5 auch die 3 zu sich nehmen, wie solches gleich im ersten Tacte des hierzu verfertigten und Tab. XXIV. Fig. 1. befindlichen Exempels angehet. Löset aber diese am untern Ende gebundene Septime 3.) in einen Quarten-Accord auf, so nimmt sie die 3 und 5 zu sich; und man solte auf die Gedancken kommen, es wäre zwischen ihr und einer am obern Ende gebundenen Septime kein Unterscheid: allein der Unterschied ist groß; denn jene Septimen müssen oben aufgelöset werden, diese aber unten im Basse oder in der untersten Stimme.

§. 4.

Die am untern Ende gebundene Septime löset auch, wenn sie über dem Semitonio Modi stehet, über sich auf, in welchem Fall sie die 3 und 5. zu sich nimmt. Ein Exempel davon stehet Tab. XXIV. Fig. 2.

§. 5.

Lasset uns nun ein Exempel geben in welchen die gebundene Quint nebst der Sext $^{6}_{5}$ den Meister spielet. Es stehet Tab. XXV. Fig. 1. Die Versetzung in andere Ton-Arten ist dabey nicht hintan zu setzen.

§. 6.

In diesem Exempel wird die Quint als eine Dissonantz angesehen, weil sie

angezeiget hätte, so unmöglich hat es dismahl seyn können, weil sonsten der Kupffer-Platten zu viel und dieses Werck manchen zu kostbar würde geworden seyn. Gibt GOtt Leben und Gesundheit, so verspreche eine absonderliche General-Baß-Uebung in allen abgehandelten Sätzen.

sich eben wie andere Dissonantzen zur Auflösung bequemen muß. Das macht weil sie ein Abstammling von der Septime ist. Ihre Sätze sind sehr unterschieden, denn da finden wir 1.) reine oder grosse Quinten mit der kleinen und grossen Sext und Tertz; 2.) kleine Quinten mit der grossen und kleinen Sext; 3.) grösseste Quinten mit der grossen Sext ꝛc.

§. 7.

Man möchte vielleicht auch gerne ein Exempel von der kleinesten Quint sehen. Ich will damit dienen. Im enharmonischen Geschlecht kommt sie vor, wenn wir z. E. von B moll geschwinde ins A moll gehen wollen. vid. Fig. 2. Tab. XXV. Sie nimmt die kleineste Tertz und kleine Sext zu sich. Wer eine plötzliche grosse Veränderung ausdrücken will, dem kan sie gute Dienste thun. Herr Capellmeister Telemann wird sie uns noch mehr bekannt machen.

§. 8.

Wir kommen nun zur gebundenen Tertz, mit der 4 und 6. welche eben auch wie eine Dissonantz gebunden und aufgelöset wird. Man schreibet insgemein nur 4 über ihre Baß-Note. Die Quarte schlägt frey an, und zwar manchmahl mit allen beyden Enden, manchmahl auch nur mit dem obern. Dieser Satz ist der andere Abstamling von der am obern Ende gebundenen Septime. In demselben wird die Quart ohne Widerrede als eine Consonantz, die Tertz aber als eine Dissonantz behandelt. vid. Exempl. Tab. XXV. Fig. 3.

§. 9.

Nicht nur die eigentliche Quart 4: 3 führet sich bey der gebundenen Tertz als eine Consonantz auf, sondern auch die grössere Quart 45: 32, wie Tab. XXV. Fig. 3. zu ersehen.

§. 10.

Auch bey der kleinern Quart findet sich eine gebundene Tertz, und die Quarte schläget frey und ungebunden an. vid. Tab. XXVI. Fig. 1.

§. 11.

Die Ordnung trifft nun die am untern Ende gebundene Secund, deren Gefährten bald die 4. und 6. bald 4. und 5. bald die 5 allein mit verdoppelter Secund, oder verdoppelter Quint; bald auch 3 und 5. Wird 2. 4. und 6. gemeinet, so schreibet man nur eine Secund über den Baß; Stehet aber eine 4 über einer Note, so wird 2 und 6. auch mit verstanden. Die Grösse aller dieser Intervallen werden nach dem Noten-Plan und seiner Vorzeichnung geurtheilet; die erniedrigten durch vorgesetzte oder auch angehenckte b oder ♮; die erhöheten aber durch ein angehencktes Strichlein.

§. 12. Zu

§. 12.

Zu diesen Signaturen schläget sich auch offt die am untern Ende gebundene Septime, wie aus denen Exempeln Fig. 2. und 3. Tab. XXVI. zu ersehen. Die Secunda superflua, welche F. 3. vornehmlich vorkömt, wird nicht nur am untern Ende gebunden, sondern auch am obern Ende, wie Tab. XXVII. Fig. 1. zu ersehen. In solchen Fall wird sie wie eine None tractirt, nur daß sie aufwärts aufgelöset wird. Die Quarta superflua so bey ihr befindlich, und so wohl als die Secund schon liegen muß, wird unterwärts in die Terz aufgelöset, und machen also beyde Stimmen 2+ und 4+ ihre Auflösung in die 3. Nimmt man die 2+ oben und die 4+ unten, so bekömmt man bey der Auflösung eine Doppel-Terz. Z. E.

♯g̅	⌣	♯g	a	♯g
e		d	d	e
h	⌣	h	a	h
e		f		e

§. 13.

Bey dieser am obern Ende gebundenen Secunda superflua wird auch wohl eine am obern Ende gebundene Septime gefunden, z. E;

♯g̅	⌣	♯g	a	♯g
e	⌣	e	d	e
h	⌣	h	a	h
e		f		e
♯		76		♯
		4+3		
		2+3		

Dieser Satz kan also unter die Septimen-Sätze gerechnet werden.

§. 14.

Wir stellen nun eine Uebung mit der am obern Ende gebundenen Quarte an, und fassen dasjenige was bereits oben von derselben gesagt worden in ein Exempel zusammen, welches Tab. XXVII. F. 2. befindlich.

§. 15.

Weil dasjenige was von der gebundenen Quarte zu wissen nöthig, schon oben Cap. XVI. angebracht worden, so halten wir uns mit derselben nicht auf, sondern gehen zur None, welche nichts anders ist, als eine am obern Ende gebundene Secund. Das ihrentwegen verfertigte Exempel stehet Tab. XXVII. F. 3.

§. 16.

Bey der None mercken wir an, daß, wenn die 7. dabey befindlich, man die Tertz nur zu greifen hat, denn 9 und 7 muß schon liegen; Hat aber die 9 die 4 bey sich, so muß man die Quinte greifen. Stehet aber 9 7 4, oder auch wohl über diese drey noch 5♮ zugleich über einer Note, so muß alles schon in der rechten Hand vorhanden seyn, und man darf also vor so viel Zahlen nicht erschrecken. Exempla hiervon sind schon Tab. XX. Fig. 8. 9. 10. beygebracht worden.

§. 17.

Nun gilt es denen Anticipationibus (Vorausnahmen) derjenigen Consonantzen worein die am obern Ende gebundenen Dissonantzen auflösen müssen, welche entweder eine Octav tiefer oder höher genommen werden, als z. E: Eine Septime soll in der rechten Hand in die Sext aufgelöset werden, so nimmt die lincke Hand die Sext eine Octav tiefer schon bey noch liegender Septime: Oder die lincke Hand hat die gebundene Septime, welche in die Sext aufgelöset werden soll, und die rechte Hand nimmt die Sexte schon bey noch liegender Septime, und so mit allen andern. Die Sache ist uns schon Cap. XXI. bekannt gemacht worden, dahero haben wir weiter nichts zu thun, als von allen Arten ein Exempel zur Uebung zu geben.

§. 18.

Wie die Tertz bey liegender Quart voraus zu nehmen, lehret Fig. 1. Tab. XXVIII.

§. 19.

Wie die 4, worein eine gebundene 5 auflöset, voraus zu nehmen, zeiget Fig. 2. Tab. XXVIII.

§. 20.

Eine voraus genommene Quint bey noch liegender gebundenen Sext ist Fig. 3. Tab. XXVIII. in mehrere Uebung zu bringen.

§. 21.

Fig. 4. Tab. XXVIII. gibt Anleitung wie man die Sext, worein eine Septime auflösen muß, voraus nehmen könne.

§. 22.

Wenn $\frac{7}{5}$ gebunden und in $\frac{6}{4}$ aufgelöset wird, so kan $\frac{6}{4}$ vorausgenommen werden, wie Fig. 5. Tab. XXVIII. zu ersehen.

§. 23. Die

§. 23.

Die 6, worein eine gebundene 5† überwärts auflöset, kan auch voraus genommen werden, wie Fig. 1. Tab. XXIX. Anleitung darzu gibt.

§. 24.

Auch die 3, worein eine gebundene 2+ über sich auflöset, kan voraus genommen werden, wie Fig. 2. Tab. XXIX. zu ersehen. Die 2 machts so dann der 4 nach. (*)

§. 25. Die-

(*) Also hätte ich nun vom Gebrauch der dissonirenden Sätze und deren Ursprung durch GOttes Gnade also geschrieben, als es keiner weder Heinichen noch Mattheson rc. vor mir gethan hat. Inzwischen bekenne gerne, daß mir sonderlich der liebe Heinichen die Bahn gebrochen; allein, da ich ihm auf den Achseln stehe, kan ich nun ein wenig weiter sehen. Man lasse mir Recht wiederfahren, und lege dieses nicht als eine Prahlerey aus. Mein Grund muß gut seyn. Man baue nunmehr darauf. Hätte ich wollen weitläufftig seyn, so wäre mein Vorgemach 3. mahl so groß als Heiniche[n]s Werck geworden. Solten seine Noten so enge in Kupffer gestoche[n] werden als meine, und seine Schrifft mit Cicero-Littern gedruckt werden, so würde man sehen was einer vor dem andern voraus hätte. Neben dancke auch Herrn Mattheson, daß er mich mit seiner kleinen General-Baß-Schule auf das Arcanum von der Septime gebracht hat, welches er vor unmöglich und lächerlich gehalten. Vid. kleine Gen. Baß-Schule p. 199. §. 7. Des Rameau Werck dessen Herr Mattheson loco citato gedenckt habe dato noch nicht gesehen, und weiß also nicht was Rameau von de[r] Septime geschrieben. Ich bitte mirs von einem Freunde des Vorgemachs, der es besitzet, aus, damit doch sehen kan, wie weit er die Sache getrieben. Auch diesem Frantzmann muß Danck gesagt seyn, daß er Gelegenheit gegeben dem Ursprunge der dissonirenden Sätze nachzudencken. Die Societät der musikalischen Wissenschaften würde nicht unrecht thun, wenn sie in ihr Siegel auch noch die 7. sezte, also:

1.
2 3
4 5 6
7

Ist auch gleich das Verhältniß 4 : 7 zu einer kleinen Septime was zu klein, so weiset uns doch damit die Natur auf den Ursprung der Dissonantzen, und gibt Gelegenheit zu ihrem Gebrauch. Einmahl ist doch das $\overline{b}$ als Septime zu c auf der Trompet, ja in Saiten und Pfeiffen vorhanden. Es ist der siebende Klang den die Natur mit ihren arithmetischen Stufen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7. gibt, und ist auch just eine Septime. Daß sie etwas zu klein ist, ist nicht ohne Ursach. Sie lehret uns: daß die grossen Tertzen über- und die kleinen unter sich schweben müssen, denn 6 : 7. ist eine abwärts schwebende und 7 : 9 eine aufwärts schwebende Tertz, ob sie schon keine behörig temperirt: Sie fähet ein neues an, und harmoniret mit keiner folgenden Zahl als mit 14. dann komt 21. weiter 28, und so dann 35. in Noten: $\underline{b}$ $\underline{\underline{b}}$ $\underline{\underline{f}}$ $\underline{\underline{b}}$ $\underline{\underline{\underline{d}}}$ rc. rc. eben als wie 1 : 2 : 3 : 4 : 5 rc. Die 9. macht es

§. 25.

Diese Vorausnahmen sind sehr dienlich wenn man 5- 6- und mehr stimmig spielen oder setzen will; doch muß auch sehr behutsam damit umgegangen werden, denn bey allen und jeden lässet es sich ohne Verletzung des Gehörs nicht thun. Auf Clavicymbeln geht es wohl an, wenn noch andere Bässe dabey sind, allein auf der Orgel, da man Stimmen genug zur Verstärckung hat, ist das mehr als 4 stimmige Accompagnement nicht nöthig, und auch nicht thunlich. Dieses aber will ich anrathen: Daß man in der lincken Hand nebst dem Basse (wenn man solchen dem Pedal nicht allein überlassen kan) eine Mittelstimme führen lerne. Zu dem Ende will diejenigen Hand-Sachen angepriesen haben, in welchen die lincke Hand 2. Stimmen führen muß, wie uns hierinnen der berühmte J. S. Bach, wie auch dessen Herr Sohn C. Ph. E. B, Froberger, Hendel, Kuhnau, Mattheson, Walther in Weymar ꝛc. ꝛc. gute Muster hinterlassen haben. Von den neuern Clavier-Componisten legen sich die allermeisten auf leichte Galanterie-Sachen, und suchen mehr vors Frauenzimmer als vor solche Leute zu setzen, die Profession vom Clavier machen. Zu wünschen wäre hierbey, daß diejenigen so solche Galanterie-Sachen (die ich in ihren Werth lasse) studiren, die Orgel damit verschoneten, und nicht Murky und einen Haufen andere Stücke, die man denen Liebhabern zur erlaubten Gemüths-Recreation setzet, auf derselben, nicht nur zum Ausgange, sondern auch wohl unter währenden Gottesdienst, spieleten, welches ohne Aergernis und Entweihung der zum Gottesdienst gewidmeten Orgelwercke nicht geschehen kan. Wer sich auf der Orgel will hören lassen, der muß eine reine 3- und 4- stimmige Harmonie, worinnen eine moderate Melodie herrschet, hören lassen, sich guter Fugen, Toccaten, Kirchen-Concerten und Symphonien, und sonderlich wohl ausgearbeiteter Chorale befleißigen, und damit den Kirchen-Styl von Cammer- und Opern-Styl wohl unterscheiden. Absonderlich lasse man sich gute Trio, da das Pedal den Baß alleine spielet empfohlen seyn. Hiervon wäre noch viel zu schreiben, allein es ist iezo mein Vorhaben nicht, und ich bin nur durch die Vorausnahmen, die mehrentheils in der lincken Hand genommen werden, auf dieses kleine Zwischen-Spiel gerathen.

Das

es eben so, ingl. die 11. und 13. als Zahlen die mit 1. 2. 3. 4. 5. nicht klingen. Warum das? gewiß nicht ohne Ursach. Man dencke der Sache nach. Hier stecken gewiß grosse Geheimnisse. HErr, wie sind deine Wercke so groß! Ich dachte ihm nach, ob ichs begreiffen möchte, und siehe! es war mir zu schwer. Die H. Schrifft hat sehr viel mit der Zahl 7. zu thun. Herr Mattheson hat aus solcher die Stellen, so von der Musik handeln, rühmlich gesammlet. Wenn doch einer sammlete was von der siebenden Zahl drinnen vorkommt! Vielleicht kriegte man mehr Licht. Groß sind die Wercke des HErrn, wer ihr achtet, der hat eitel Lust daran.

Das XXIV. Capitel

Von Verwechselung der Harmonie eines dissonirenden Satzes mit einem andern seines Geschlechts vor der Auflösung der Dissonantz.

§. 1.

DAß von einem 4-stimmigen Septimen-Satze drey andere Sätze abstammen, welche durch die Signaturen

6	4	4
5	3	2

kenntlich gemacht werden, solches haben wir bisher zur Gnüge gesehen, und haben also nicht nöthig viel Worte davon zu machen. Der berühmte Capellmeister Heinichen hat die Verwechselung der Harmonie eines dissonirenden Satzes mit einem andern seines Geschlechts vor der Auflösung der Dissonantz in seiner Anweisung zum General-Basse am ersten gelehret, und gibt in diesen weitläufftigen Wercke p. 625. dreyerley Accorde an, um die Verwechselung der Harmonie vor der Resolution der Dissonantz bekannt zu machen, nemlich

6		
4♮	6	
2	5b	7
D	E	✕G

§. 2.

Betrachten wir aber diese Sache nach unsern Grund-Sätzen, so finden wir dabey dieses zu erinnern, 1.) daß weder der erste noch der andere als Haupt-Accorde, wovon 3. andere Sätze herzuleiten, angesehen werden können, sondern daß diese beyde angegebene Haupt-Accorde nur Abstammlinge von der, die kleine Septime bey sich habenden, Triade perfecta anzusehen sind. Denn gleichwie man nicht sagen kan: Der Haupt-Accord 4:5:6 stamme von dem Sexten-Accord 5:6:8 her; sondern umgekehret: Der Sexten-Accord stammet vom Haupt-Accord her, wie denn auch Heinichen den Haupt-Accord gantz billig eher lehret als den Sexten-Accord: Also kan man auch nicht sagen: Der Septimen-Accord E ✕g h d stamme von dem Secunden-Accord D ✕g h e her. Ratio: Die Natur gibt uns erst Triadem perfectam und eine kleine Septime, deren Verhältnisse in den Zahlen 4:5:6:7 stehen, und also einen Septimen-Accord; c e g b, dann aber

erst einen Secunden-Accord, in den Zahlen 7: 8: 10: 12. b c e g. Ein gleiches Verhältniß hat es mit dem angegebenen vermeinten Haupt-Accord E g b c: Dann dieser stammet selbst von C e g b her, nebst seinen übrigen Cammeraden, und diese beyden sind im Grunde eins, denn was E g b c in der Ton-Art F ist, das ist ♯G h d e in der Ton-Art A.

§. 3.

Demnach sind weder D ♯g h e noch E g b c als Haupt-Accorde anzusehen, von welchen 3 andere herstammen solten, sondern die Trias mit der Septime als der allgemeinen Mutter aller Dissonantzen, wie bereits in diesem dritten Theil Tab. IV. Fig. 8. und Tab. V. Fig. 3, dann auch Tab. VIII. Fig. 1. und hernach in so viel und mancherley Septimen-Sätzen gezeiget worden. Wollen wir also im Lehren ordentlich verfahren, so dürffen wir nicht sagen: Der Vater stamme von dem Sohn her, sondern umgekehrt: Der Sohn, oder mehrere Söhne stammen von dem Vater her.

§. 4.

Bey dem dritten angegebenen Haupt-Accorde, nemlich bey der Septima diminuta kömmt unser belobter Heinichen auf die rechten Sprünge, und leitet H d f ♯g, D f ♯g h, und F ♯g h d von dem Satze der kleinesten Septime ♯G h d f her.

§. 5.

Die Sache nun ordentlicher vorzutragen, so ist zu wissen: Daß diese Verwechselung der dissonirenden Sätze vor der Auflösung der Dissonantz nur mit denenjenigen angehet, deren Haupt-Accord oder Grund-Satz eine solche Septime bey sich hat, deren oberes Ende aufgelöset werden muß, wovon jedoch der Septimen-Satz auf der Triade superflua z. E. c e ♯g h, ingleichen die Septimen-Sätze, in welchen die Septime über sich auflöset, ausgenommen werden; die übrigen Septimen-Sätze, deren unteres Ende die Auflösung zu besorgen hat, haben mit ihren Abstammlingen, als den Nonen-Sätzen und denen Vorausnahmen nichts mit dieser Verwechselung zu thun. Und zwar kan so wohl der Grund-Satz mit seinen Abstammlingen, als die Abstammlinge mit ihren Grund-Satze verwechselt werden, ehe die würckliche Auflösung erfolget. Z. E. Ich hätte in der Ton-Art C dur den Satz der Septime G h d f, so muß ich nach Erforderung der Umstände beym Setzen oder Spielen aus freyen Geiste, nicht eben flugs die Auflösung sogleich verrichten, sondern ich kan den Septimen-Satz G^{7} mit H$^{6}_{5}$, oder D$^{4}_{3}$ oder F$^{4}_{2}$ als seinen Abstammlingen verwechseln, und alsdenn erst die Dissonantz auflösen.

Eben

Eben also kan einen oder mehr Abstammlinge mit ihren Grund-Satze verwechseln, wie schon gesagt. Das heißt: Ich kan die Septime in eine dissonirende Quint, Terz oder Grund-Ton verwandeln, nur daß die Auflösung nicht ausbleibe.

§. 6.

Es hat unser belobter Heinichen diese Verwechselung der Harmonie vor der Auflösung der Dissonantz im Grunde nur mit zweyerley Sätzen, nemlich mit dem Satz der Septime auf der Triade perfecta, und mit der Septima diminuta gelehret. Der bekannte Herr Kelner aber hat schon weiter gesehen, indem er diese Verwechselungen, oder Umwendungen, wie er sie nennet, auch auf der Triade minus perfecta, z. E. d f a c, und Triade deficiente, z. E. h d f a, angibt, und sie mit allen Recht von den Septimen-Sätzen herleitet. Man besehe dessen Unterricht p. 86. und 87.

§. 7.

Zu diesen viererley Arten kan nun noch die fünffte kommen, nemlich der Septimen-Satz auf der Triade manca z. E. h ♯d f a. Sie zeigen sich nebst ihren Abstammlingen Tab. XXIX. Fig. 3. Doch will ich hiermit nicht sagen, daß keine mehr könten brauchbar gemacht werden. Zum wenigsten kan Trias perfecta mit der grossen Septime versetzet werden, nemlich c e g h, und das wäre denn die sechste Art. Ja es müßte auch wohl mit der grossen Septime auf der Triade minus perfecta angehen. Man untersuche den Gang Tab. XXIX. Fig. 4. & 5. In welchen letztern Exempel unsere Verwechselung der sich verwannten Sätze sehr deutlich werden muß.

§. 8.

Weil wir nicht nur mit General-Baßisten, sondern auch mit angehenden Componisten zu thun haben, so werden wir nicht unrecht thun, wenn wir einige Exempel solcher Verwechselung aus Heinichens Anweisung beyfügen, in welchen wir aber die 2+ etwas anders als Heinichen auflösen werden, nemlich erst in einen Quarten-Accord. Denn wenn z. E. $\left(\begin{smallmatrix} \flat 7 \\ \sharp F \end{smallmatrix}\right)$ in den Haupt-Accord $\left(\begin{smallmatrix} \flat \\ G \end{smallmatrix}\right)$ oder Sexten-Accord $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ \flat H \end{smallmatrix}\right)$ aufgelöset wird, so muß in der Verkehrung auch $\left(\begin{smallmatrix} 2+ & 6\,4 & 5\,\sharp \\ \flat E & D & \end{smallmatrix}\right)$ recht seyn, wenn wir anders die Quarte in ihrer consonirenden Art, wie billig brauchen wollen. Man betrachte zu dem Ende Tab. XXX. und XXXI.

§. 9.

Diese Verwechselung kommt nirgend häuffiger vor als im Recitativ, wie aus dem, so Heinichen zum Exempel gegeben, Tab. XXXI. zu ersehen.

§. 10.

Alle diese Exempel, so Heinichen gegeben, und Tab. XXX. und XXXI. befindlich, gründen sich nur auf Septimen-Sätze, da Trias perfecta die kleine Septime über sich annimmt, und dann solche, da der Grund-Ton derselben durch ein ✕ oder ♮ erhöhet wird, und die kleine Septime zur kleinesten macht, nemlich z. E. auf G h d f, und ✕G h d f, in Betracht der Ton-Arten C dur und A moll. Daß aber auch die kleine Septime auf der Triade minus perfecta, Triade deficiente und Triade manca solche zu verwechselnde Sätze zulasse, solches finden wir nicht in Heinichens Anweisung. Kellner hat die beyden ersten Arten wohl angezeigt, aber keine Exempel davon gegeben. Wir wollen dannenhero von allen dreyen Arten ein Exempel beyfügen, und zwar solche, da die Septime alle ihre Abstammlinge vor der Auflösung der Dissonantz auftreten lässet. Sie stehen Tab. XXXII. F. 1.2.3.

§. 11.

Zu der Verwechselung der Harmonie vor der Auflösung der Dissonantz wird auch gerechnet der im Recitativ oft vorkommende Satz der anschlagenden grossen Septime bey liegenden Basse, welche in die Octav aufgelöset wird, wie wir davon Tab. XI. Fig. 10. verschiedene Exempel beygebracht haben. An statt nun daß der Baß stille liegen, und die Auflösung abwarten solte, verrichtet er sie selber, und gehet entweder einen Grad über oder unter sich, wie solches Tab. XXXII. Fig. 4. 5. 6. und 7. zu ersehen.

Das XXV. Capitel

Von der Verwechselung die bey Auflösung der Dissonantzen selbst vorgehet.

§. 1.

Der belobte Capellmeister Heinichen hat diese Verwechselung so bey der Auflösung selbst vorgehet am ersten beschrieben. Ob sie nun wohl nicht einem jeden Componisten anständig ist, so will doch nöthig seyn etwas davon zu gedencken, damit, wenn unsern Musik-Beflissenen dergleichen aufstossen solten, solche ihnen nichts frembdes sey.

§. 2.

Besagter Heinichen beschreibet solche p. 662. seiner Anweisung also: „Eine „Verwechselung der Resolution heisset: Wenn eine Stimme des Accords, es sey „nun

„nun die Ober- Mittel- oder Unterstimme, ihre Dissonantz nicht selbst auflöset, son„dern denjenigen Clavem, worein sie resolviren solte, einer andern Stime überlässet, „und dagegen einen andern Clavem eben dieses Accords ergreiffet, durch welches „Verfahren also die Auflösung in eine andere Stimme geworffen, und solcherge„stalt in denen Stimmen vertauschet oder verwechselt wird. Z. E. Die 7 zu e ist d, „dieses d solte nun nachgehends in eben der Stimme einen Grad unter sich in das c „resolviren: Wenn man aber dieses c einer andern Stimme überlässet, und davor „einen andern Clavem aus eben diesem Accorde anschläget, welches hier g seyn „könte, so heisset es eine Verwechselung der Resolution.

§. 3.

Dergleichen Verwechselung gehet vor entweder I.) zwischen denen obern Stimmen alleine, oder II.) zwischen einer obern Stimme, und der Basi des Accords. Die erste gehet dem General-Baßisten wenig oder nichts an; die andere aber muß er nothwendig verstehen, damit er nicht stutze, wenn sie vorkommt, welches dann am allermeisten im Recitativ geschicht.

§. 4.

Ich will mit allem Fleiß und Vorbedacht von dieser Verwechselung keine neue Exempel geben, weil sie, wie gedacht, nicht allen Componisten anständig ist, sondern nur unsers Heinichens seine beybringen, woraus man sattsam ersehen kan, wie es damit hergehet.

§. 5.

Von der ersten Art, da die Verwechselung in denen obern Stimmen vorgehet, kan Fig. 8. 9. 10. 11. 12. Tab. XXXII. besehen werden.

§. 6.

In zweystimmigen Sachen gibt unser Heinichen noch mehrere Exempel, da die Concert-Stimme keine eintzige Dissonantz selbst auflöset, sondern den Ort der Auflösung leer, und solche dem General-Baßisten, oder andern Ripien-Stimmen überlässet, wie davon Fig. 13. 14. 15. 16. 17. 18. Tab. XXXII. und Fig. 1. 2. 3. Tab. XXXIII. zu betrachten.

§. 7.

In der andern Art wird mit dieser Verwechselung also verfahren: Wenn die Auflösung sonst gewöhnlicher Weise in einen Haupt-Accord geschehen solte, so geschicht sie in seine Abstammlinge, nemlich in einen Sexten- oder Quarten-Accord. Oder auch also: Wenn die Auflösung in einen Sexten-Accord geschehen solte, so

geschicht sie in einen Haupt-oder Quarten-Accord. Manchmal vertauschen die Oberstimme und der Baß ihre Klänge, worein sie sonsten ordentlich gehen solten, richtig gegen einander, z. E. statt (h c / f e) wird gesetzt (h e / f c); manchmahl aber nimmt zwar der Baß der Oberstimme ihren Klang weg, aber die Oberstimme nimmt einen dritten Clavem des Accords, nemlich an statt der 3, die 5. oder 8. Exempla von der ersten Art, da die Oberstimme und der Baß richtig mit einander wechseln, stehen Tab. XXXIII. Fig. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. Exempla aber von der andern Art Fig. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. und 23. Tab. XXXIII. Fig. 24. h. Tab. zeiget an, daß auch die Auflösung so nach der 2♮ in einen Quarten-Accord geschehen solte, mit dem Sexten-Accord könne verwechselt werden. Hiervon finde nichts in Heinichen.

§. 8.

Die verschiedenen Arten der verwechselten Auflösung fasset unser Heinichen in ein Recitativ zusammen, weil sie vornemlich in diesem Styl vorkommen, welches wir Tab. XXXIV. Fig. 1. finden werden.

§. 9.

Bey dergleichen verwechselten Auflösung geschicht es auch, daß eine 7. zur 9. und eine 9. zur 7. wird, wie aus Gegeneinanderhaltung F. 2. gegen Fig. 3. Tab. XXXIV. zu ersehen.

§. 10.

Es haben auch wohl bey dieser verwechselten Auflösung die ungebundenen und C. VII. beschriebene frey anschlagende Dissonantzen statt, gleichwie sie bey der ordentlich-gewöhnlichen Auflösung statt finden. Vid. Exempl. F. 4. Tab. XXXIV. Alsdenn werden aus 5͡, 7; und aus 7. 5͡, wie aus angeführten Exempeln zu ersehen.

§. 11.

Man nimmt sich auch wohl die Freyheit, den verwechselten Klang mit einem ✗ oder ♮ zu erhöhen, und statt Fig. 5. Fig. 6. Tab. XXXIV. zunehmen, welche Freyheit auch bey Verwechselung der Harmonie angehet; denn an statt Fig 7. kan auch Fig. 8. h Tab. gelten, wie uns Heinichen hierzu die Erlaubniß gibt, deren sich aber nicht ein jeder bedienen wird. Wenn man aber weiß, daß eine Ellipsis bey dergleichen Verfahren statt hat, so läßt sich dasselbe eher entschuldigen.

Das

Das XXVI. Capitel

Von der Ellipsi und Vorausnahme des Durchgangs im Basse, wie auch von der Retardation und Anticipation.

§. 1.

Diese Ellipsis kömmt offtermahls vor, wenn nemlich ein Satz, worein eine Dissonantz hätte sollen aufgelöset werden (weil das Gehör schon zum Voraus weiß wo es hin gehet) gar ausgelassen, und davor der nechst folgende genommen wird. Z. E. besehe man die Fig. 9. Tab. XXXIV. befindliche Sätze, bey welchen allemahl die ausgelassene Note mit einem custode angezeiget ist.

§. 2.

Hieher gehören alle oben bereits angebrachte Auflösungen in anderweitige Dissonantzen, weil allemahl eine solche Ellipsis dabey statt findet, wovor uns unser Heinichen folgende Fig. 10. Tab. XXXIV. befindliche Exempel angegeben hat.

§. 3.

Ja auch selbst die von der ungebundenen und frey anschlagenden Septime abstammende Vorausnahme des Durchgangs im Basse ist unter diese Ellipsin zu zehlen, wovon uns unser werther Heinichen folgende Fig. 1. Tab. XXXV. befindliche Exempel angegeben hat. Die ausgelassene Note ist wiederum allemahl mit einem custode angezeiget.

§. 4.

Diese Vorausnahme des Durchgangs im Basse, nebst andern ungebundenen Dissonantzen, werden nun vielfältig mit der Verwechselung der Auflösung, ingleichen mit der Verwechselung der Harmonie vor der Auflösung im Recitativ verbunden, so, daß ein Ungeübter Schwierigkeit findet, den Grund dieser Sätze zu unterscheiden. Unser werther Heinichen fasset sie in ein Recitativ zusammen, welches wir Tab. XXXV. Fig. 2. beyfügen, und durch v. H. verwechselte Harmonie, durch v. A. verwechselte Auflösung, und durch v. D: vorausgenommenen Durchgang zu verstehen geben wollen. Unter dem vorausgenommenen Durchgange wird auch die Ellipsis verstanden; Denn sie hat nicht nur bey absteigenden, sondern auch bey auffsteigenden Basse statt. Z. E. an statt:

4♮	6	7	✕
c	H	✕c	d

Kan

Kan auch das H aussen gelassen, und gleich das ✕c genommen werden, weil es im Betracht der schon liegenden Septime im Durchgange stehet, wie dergleichen Verfahren im andern Tact des nechst beygebrachten Recitativs von d ins ✕d angebracht ist.

§. 5.

Wir müssen nun auch von der Retardation und Anticipation etwas gedencken. Retardatio ist eine Zurückhaltung eines Klangs in einer Oberstimme, welchen der General-Baßist vorher anschlägt; Anticipatio aber ist eine Vorausnahme eines Klangs in einer Oberstimme, welchen der General-Baßist hernach anschlägt. Von beyden sehe man ein Exempel Tab. XXXV. Fig. 3. & 4.

§. 6.

Die Retardation hat auch im Basse statt, und ereignet sich gemeiniglich bey den Sätzen der am untern Ende gebundenen Septime. Vid. Exempl. F. 5. Tab. XXXV.

§. 7.

Auch die Anticipation hat manchmal im Basse statt, wie davon Fig. 6. Tab. XXXV. ein Exempel zu sehen. In solcher kan man entweder mit der rechten Hand nachschlagen, was zu der vorausgenommenen Baß-Note gehöret, oder aber man überlässet dieses Nachschlagen andern Stimmen, und setzet mit beyden Händen zugleich fort.

§. 8.

Diese Retardation hat eine grosse Gemeinschafft mit denen vorausgenommenen Auflösungen. Denn gleichwie bey solchen die eine Hand voraus nimmt, was die andere hernach erst anschläget; also trägt sichs gleicherweise zu bey der Retardation. Die Anticipation aber nimmt voraus, was die Retardation zurück hält. Beyde werden vielfältig gebraucht. Unser Heinichen gibt uns zwey Exempel in dreystimmiger Harmonie, in welchen beyde Arten, nebst ordentlichen Ligaturen vermischt sind. Wir wollen solche denen zu Liebe, so sein Buch nicht besitzen, beyfügen. Vid. Fig. 7. Tab. XXXV. und Fig. 1 Tab. XXXVI. Der General-Baß läßt sich weder Retardation noch Anticipation anfechten, sondern schlägt seine Note gantz ordentlich an. Diese Zurückhaltung und Vorausnahme thut sehr gute Würckung in allerhand Arten musicalischer Stücke, wie davon viel schöne Exempel aufzutreiben wären. Wir begnügen uns aber allhier, solche, denen so sie noch nicht kennen, bekant gemacht zu haben.

Das XXVII. Capitel
Vom Gebrauch des kleinesten Tons im Genere enharmonico.

§. 1.

Wir würden die Lehre von denen Generibus musicis Cap. VI. dieses III. Theils ohne sonderlichen Nutzen beygebracht haben, wenn wir nicht auch etwas von dem Gebrauch der Intervallen desselben gedencken wolten. Ob wir nun gleich auf unsern Clavier, wie es insgemein beschaffen, solche Intervallen wenig nützen können, indem wir darauf immer ein quid pro quo, ein bE vor ein ✕D, ein bA vor ein ✕G ꝛc. nehmen müssen; so wollen wir doch in diesem Vorgemach auch noch etwas davon gedencken.

§. 2.

Unter diesen enharmonischen Intervallen kömmt nun sonderlich der kleineste Ton, und zwar am meisten im Recitativ, vor, wenn wir gehling in eine etwas weit entfernte Tonart, z. E. von F moll ins A moll, oder von E moll ins C moll ꝛc. ausweichen wollen oder müssen. Da finden wir denn, daß wir diesen kleinesten Ton, z. E. ✕G bA, oder ✕D bE in der Melodie, und auch in der Semeiographie nöthig haben.

§. 3.

Dieser kleineste Ton ist nun in dem wohl ausgesonnenen Intervallen-System des Herrn Capellmeister Telemanns der neunte Theil von einem grossen Ton. Z. E. bE F ist ein grosser Ton, und wird in 9. Commata getheilet; ✕E F aber ist nur ein Comma von einander entfernet. Wenn es nun geschicht, daß uns die Componisten z. E. bE und ✕D hinter einander vorschreiben, so kan ein Geiger oder Pfeiffer, ja, nach Herrn Telemanns Meynung, auch wohl ein Sänger den Unterschied zwischen diesen beyden angeben und hören lassen, daß ich des Monochords geschweige.

§. 4.

Wenn wir nun z. E. aus dem F moll ohne grossen Umschweif ins A moll gehen wollen, so müssen wir diesen kleinesten Ton ✕G bA brauchen. Vid. Fig. 2. 3. Tab. XXXVI.

§. 5.

Wenn wir von E moll gehling ins C moll gehen wollen, so ereignet sich zwischen ✕d und be dieser kleineste Ton. Vid. Fig. 4. Tab. XXXVI. (*)

(*) In diesem Exempel wird der Sänger auf eine unvermerckte Art von ✕d ins be geleitet.

§. 6.

Wenn wir z. E. von H dur gehling ins B dur gehen, so lässet sich dieser kleineste Ton abermahl blicken. Von B dur gehet es auch ins H dur, vermittelst dieses kleinesten enharmonischen Tons an. Vid. Fig. 5. und 6. Tab. XXXVI.

§. 7.

Ohnerachtet wir diesen kleinesten Ton auf dem Clavier nicht eigentlich haben, so macht doch die Begleitung derer übrigen Stimmen, daß man meynet, er sey in demselben befindlich. Vid. Exempl. Fig. 7. Tab. XXXVI.

§. 8.

Es lässet sich dieser kleineste Ton auf der Orgel ohnerachtet wir ihn eigentlich nicht haben, bey gewissen harten Ausdrücken gut anbringen. Z. E. In dem Vers: *Solt' aber einige Widrigkeit uns etwa überfallen, komm uns zu Hülff zu rechter Zeit* rc. (*) Die Melodie gehet eigentlich aus einer grossen Ton-Art. Man kan aber bey diesem Vers unversehens in die kleine Tonart fallen, und damit die Widrigkeit, und baldige Hülffe ausdrücken, wie Fig. 8. Tab. XXXVI. zeiget. Da ereignet sich bey bG und ✕F unser kleinester Ton, und mich dünckt die Begleitung mache, daß ihn das Ohr vermeynet zu vernehmen, ob wir gleich zu bG und ✕F nur einen Clavem haben, und ihn hauptsächlich nur in Noten ausdrucken, oder sichtbar machen können.

§. 9.

Nach dem Telemannischen System, ingleichen nach unsern Noten-Plan fällt z. E. bA höher als ✕G. Ich habe aber mit Verwunderung angemercket, daß viele Sänger, Geiger und Pfeiffer das ✕G schärffer nehmen als das bA. Von G gehen sie gantz weich und gelinde ins bA, und von A wiederum also rückwerts ins ✕G, da man denn anmercken kan, das ✕G ein klein wenig höher zu stehen kommt als bA; und also gehet es auch mit ✕D und bE und allen übrigen, welcher Umstand merckwürdig ist, weil er gerade wider das Telemannische System streitet. Herr Telemann meynet, es komme von einer alten bösen Gewohnheit, oder wie ers nennet, von der musicalischen Erbsünde her. Ein artiger Ausdruck! So viel habe angemercket; Wenn man z. E. von

h		c
✕g	ins	a
E		A

gehet,

(*) Das Lied fängt sich an: Nun dancket, dancket allzugleich rc.

gehet, so kan das Ohr an E ✕g eine sehr scharffe Tertz, und wenn sie auch um ein gantzes Comma höher als die reine 5: 4 wäre, wohl vertragen, weil darauf eine kleine Tertz folget, und so dann, so zu reden, schwartz gegen weiß desto besser absticht. Wolte man aber zwey solche sehr scharffe Tertzen auf einander folgen, und nach E ✕g auch A ✕c so scharff hören lassen, so würde das Gehör keinen Gefallen daran haben; wie man auf mancher, nicht nur alten, sondern auch neuen Orgel leider! bey ✕G ✕H, ✕C ✕e ✕F ✕a, und H ✕d deutlich hören kan.

§. 10.

Man kan auch deutlich mercken, daß das Ohr in der Melodie einen engen halben Ton lieber höret als einen weiten. Bey diesem Umstande ist kein besserer Rath, als man stimme Orgel und Clavier nach der gleichschwebenden Temperatur, denn die machet die grossen Tertzen alle etwas scharff, und die Semitonia etwas enger als die meisten bey der alten Temperatur werden; denn da fallen 8. gar zu weit, und 4. gar zu enge; Ingleichen werden in der alten Temperatur 3. kleine Tertzen gar zu faul und eckelhaft. Wenn man der neuen Temperatur nur ein wenig gewohnet, so wird einem die alte gantz unleidlich. Hiervon an einem andern Orte.

§. 11.

Ich will zum Beschluß noch ein Exempel geben, in welchen man mit Singen, Geigen und Pfeiffen die Probe machen kan, ob bA höher als ✕G, oder ✕G höher als bA zu nehmen sey? Es stehet Fig. 9. Tab. XXXVI. Die Freunde dieses Buchs wollen dero Meynung gelegentlich wissen lassen!

Das XXVIII. Capitel

Wie man in der lincken Hand neben dem Basse eine gute Mittelstimme soll führen lernen.

§. 1.

Wer mit der lincken Hand nichts als den blossen Baß, und wenn er auch Octavenweise einher gienge, spielen kan, der wird endlich wohl im General-Basse mit solcher Spiel-Art auskommen; soll er aber was artiges ex tempore spielen, so wird er innen werden, daß der rechten Hand unmöglich falle, manierliche Melodie und Mittelstimmen zugleich auf wohl gefällige Art zu führen. Dahero ist einem Clavieristen höchst nöthig, daß er fein bey Zeiten sich gewöhne, mit der lincken Hand, neben dem Basse (wo er solchen anders dem Pedal nicht alleine über-

lassen kan) eine feine Mittelstimme zu führen, und so dann ein feines melodiöses Trio oder Quatro heraus zu bringen.

§. 2.

Wolten wir alle bisher abgehandelte Sätze auf solche Art wieder durchgehen, so würden wir in allzu grosse Weitläufftigkeit gerathen, und der kostbaren Kupffer-Tabellen würden allzuviel, und dieser dritte Theil manchem Liebhaber zu kostbar werden. Damit wir aber diesen wichtigen Punct, was anlanget die Dissonantzen (zu consonirenden Sätzen ist schon im ersten und andern Theil Anweisung gegeben worden) nicht gantz bey Seite setzen, so wollen wir einen kleinen dreystimmigen, und dann auch einen vierstimmigen Satz beyfügen, in welchen die lincke Hand neben dem Basse einen melodiösen Tenor führet, woraus man ersehen kan, wie sich die lincke Hand ohngefehr bey dieser Spiel-Art verhält. Die Signaturen sind unter dem Basse gesetzt, damit man desto deutlicher sehe was man spielet. Der dreystimmige Satz stehet Tab. XXXVI. Fig. 10. und der vierstimmige Tab. XXXVII. Fig. 1.

§. 3.

In dieser überaus nützlichen Spiel-Art geübter zu werden, so nehme man gute Hand-Sachen vor sich die von guten Meistern gesetzt sind, und in welchen die lincke Hand mehr als den blosen Baß zu spielen hat, als etwa **Kuhnauens**, **Hendels**, J. S. **Bachs**, **Walthers** rc. und von den Neuern meine 24. grosse Præludia, des jüngern **Bachs** in Berlin, **Nichelmanns**, **Krebsens**, **Tischers** rc. rc. Clavier-Sachen vor sich, ziehe einen General-Baß heraus, und sehe mit Fleiß zu, wie die lincke Hand bey diesem oder jenem Gange sich verhält, denn da findet man Sätze, da viele Nonen, Septimen, gebundene Quinten, Quarten, Secunden rc. hinter einander hergehen. Zur Probe will ich einen Baß aus dem IV. meiner 24. Præludiorum herausziehen, und als ein Muster, wie man sich bey dieser nützlichen Uebung verhalten solle, Tab. XXXVII. Fig. 2. beyfügen. (*) Treibet man diese Uebung mit Fleiß, und lernet gute Hand-Sachen fertig spielen, so lernet man einsehen, wie der Autor hier und dar mit Con- und Dissonantzen verfahren, wie die Sätze an einander hangen rc. und es kan nicht fehlen, man kommt nach und nach dahin, daß man nicht nur einen General-Baß auf solche Weise spielen lernet, sondern man macht sich endlich mit der Harmonie und Melodie, als denen 2. Haupt-Stücken aller Music, so bekannt, daß man leicht etwas gutes ex tempore spielen, und solches auch zu Pappier bringen lernet. Hat man über dieses noch einen getreuen und erfahrnen Lehr-

(*) Wird man dergleichen mit allen 24. Præludiis thun, so wird es sehr nützlich seyn. In gedachten IV. Præludio kommt in den 2 letztern Zeilen auch ein Unterschied zwischen ×d und be vor, welches Verfahren ein würcklicher Gebrauch des Generis enharmonici ist, ob es sich schon mehr in Noten als würcklich-enharmonischen Tasten sehen und hören läßt.

Lehrmeister, so wird man diesen guten Vorschlag noch besser zu Wercke richten lernen. General-Baß und gute Hand-Sachen müssen wechselsweise getrieben werden. Man lerne ein gutes Hand-Stück rein spielen, und ziehe hernach einen General-Baß heraus, was gilts, man lernet urtheilen, nicht nur, wo man mit der lincken Hand etwas mehr als den blossen Baß spielen, und mit der Rechten artig moduliren kan, sondern auch NB. wo diese oder jene Signatur ihren Sitz und Stelle hat, und wo sie gemeiniglich pfleget angebracht zu werden. Dabey gebe man fein Achtung auf den Ambitum Modi, und dessen ordentliche oder weitausschweifende Ausweichungen. Das ist fürwahr! der richtigste und beste Weg ein guter Compositor extemporaneus und fertiger General-Baßist zu werden. Hiervon bald ein mehrers.

Das XXIX. Capitel

Gibt Anweisung wie sich die lincke Hand bey denen Dissonantzen im vollstimmigen Accompagnement zu verhalten.

§. 1.

Das 5. 6. 7. und mehr stimmige Accompagnement hat nur auf dem Clavecin bey starcken Sinfonien und Concerten statt. Auf der Orgel hat mans nicht nöthig, und klinget auch nicht gut auf derselben. (*) Was consonirende Sätze betrifft, so ist bereits im ersten und andern Theil Anweisung darzu gegeben worden. Also haben wir allhier nur zu zeigen, wie man sich bey denen Dissonantzen zu verhalten habe, wenn die lincke Hand auch vollstimmig spielen soll. Wer nun einen reinen General-Baß 4 stimmig spielen, und noch darzu den Baß durch Octaven verdoppeln kan, dem wird es eben nicht schwer fallen, auch noch den dritten und vierten Clavem zu erwischen, wobey uns die bereits abgehandelte Lehre, von der Vorausnahme der Consonantzen, so bey Auflösung der Dissonantzen erscheinen, gut zu statten kommt; zumahlen da man bey dergleichen Spiel-Art nur dahin zu sehen hat, daß die rechte Hand ihre Dissonantzen regelmäßig binde und auflöse, weil die höhern Klänge schärffer ins Gehör fallen, als die tiefern; die lincke Hand aber ist an diese Regeln und Gesetze so genau nicht gebunden. Es lehret sich auch wohl von selbsten.

(*) Es wären denn etwa nur kleine Werckgen mit wenigen und mehrentheils kleinen Stimmen, da es noch angehen möchte.

§. 2.

Auf Orgeln lasse man dergleichen Spiel-Art bleiben, weil es mehrentheils auf ein wüstes summen und brummen, donnern und rasen hinaus läufft. Es ist genug wenn man da eine reine 4. bis 5. stimmige Harmonie führen lernet, zumahl wenn man im Pedal gute Bässe hat. Sonderlich hüte man sich auf der Orgel, wenn sie zumahl im Manual 16. füßige Stimmen hat, vor tiefen Tertzen, als welche gewiß die Harmonie so verderben, daß man nicht weiß, ob man die Orgel oder einen andern wüsten Lermen höret. Hat man aber ein Claveçin vor sich, und Violons, Violoncells, Fagotts rc. an der Seite, so lässet das vollstimmige Accompagnement bey starcker Musik gut, weil es trefflich ausfüllet. Bey einem Solo aber geht es nicht an, wenn man zumahl mit dem Claveçin allein accompagniren muß.

§. 3.

Damit man nun wisse, wie bey dergleichen Spiel-Art, wenn Ligaturen vorkommen, zu verfahren, so kan man I.) die Auflösung der Dissonantz in der lincken Hand vorausnehmen, als bey $^{9\,8}_{8}$ $^{7\,6}_{6}$ $^{5\,4}_{4}$ $^{4\,3}_{3}$, und dabey so vollstimmig greifen als man kan; nur hüte man sich, daß man, wie schon im ersten Theil erinnert worden, zwischen beyden Händen keinen allzu grossen Raum lasse, damit die offt auf einander folgenden Octaven und Quinten nicht zu bloß und eckelhafft fallen; sonderlich aber ist der Oberstimme eine feine Melodie zu geben. Exempel von diesen mit der lincken Hand vorausgenommenen Auflösungen stehen Tab. XXXVIII. F. 1.

II.) Kan, nach Heinichens Vorschlag, die lincke Hand alle in der rechten Hand befindliche Dissonantzen zugleich ergreiffen, mit ihnen vorher liegen und resolviren, von welcher Art uns unser Heinichen folgende Tab. XXXVIII. Fig. 2. befindliche Muster gibt.

III.) Kan die lincke Hand die verdoppelten Dissonantzen auch per gradum über sich resolviren, oder per saltum abbrechen, wo es die Commodität der Hände erfordert, weil es genug, wenn die rechte Hand regelmäßig verfähret. Von dieser doppelten Art gibt uns Heinichen folgende Tab. XXXVIII. Fig. 3. befindliche Exempel.

§. 4.

Lasset uns von dieser vollstimmigen Spiel-Art noch einen Fleck aus dem Heinichen beyfügen, damit man desto deutlicher sehe, wie dabey verfahren wird. Vid. Tab. XXXVIII. Fig 4. und XXXIX. Wer Heinichens Anweisung besitzt, kan sich noch mehr hierinnen üben. Einem fleißigen Scholaren aber wird auch dieses genug seyn. Anfänger verschone man damit, und halte sie lieber an, daß sie den Baß, so viel sichs thun läßt, durch Octaven verdoppeln, und die Dissonantzen allein mit der rechten Hand abfertigen, weil sie sonst leicht auf Irrwege gerathen können.

nen. Niemand wage sich an diese vollstimmige Spiel-Art biß er erst im 4. stimmigen Accompagnement recht gesetzt und fertig ist. Hat es damit seine Richtigkeit, so wird ihm das vollstimmige wenig Schwierigkeit machen.

Das XXX. Capitel

Wie man etwas gutes und regelmäßiges aus dem Kopffe soll spielen lernen, oder wie man ein Compositor extemporaneus werden könne.

§. 1.

DAs ist eine schöne Materie; Sie erforderte wohl ein eigenes Buch. Wir wollen sie aber allhier gantz kurtz, jedoch deutlich fassen, bis wir mehr Raum gewinnen, solche ausführlich abzuhandeln. Sie gehöret auch mehr in den Audientz-Saal, als in das Vorgemach der musicalischen Composition.

§. 2.

Es gibt viele die auf dem Clavier ein Stück vom Blat gantz gut wegspielen, wenn sie es nemlich vorher fast auswendig gelernet haben; ja viele können wohl ziemlich lange und schwere Stücke auswendig lernen, und so dann daher spielen: Wenn sie aber auch nur wenige Tacte aus dem Kopffe machen sollen, so bricht ihnen der Angstschweiß aus. Sie sind also wie diejenigen, die eine Predigt aus der Postille gar fein, und mit gutem Nachdruck herlesen können, allein aus dem Kopffe können sie nicht den geringsten Vortrag thun. Was ist die Ursach? Antwort: Sie wissen weder was Melodie (*) noch Harmonie (**) ist, und haben gemeiniglich wenig

(*) Die Melodie ist eine Reihe abwechselnder Klänge, welche der zu ihrem Grunde gesetzten Triadi harmonicae in denen nähesten Graden auf- und absteigender Linie verwandt sind. Wie diese Abwechselung glücklich zu treffen lehret uns Ratio. Diese kan gewisse Ursachen davon angeben Auditus aber sehr ungewisse und unzulängliche. Sage mir ein purer Practicus warum z. E: folgende Klänge: d h f ba xd bh c xg a keine gute Melodie abgeben? so wird bald erhellen, daß die Melodie aus der Harmonie herkomme.

(**) Harmonie in engen Verstande ist die Trias harmonica In weitläufftigen Verstande aber eine Abwechselung harmonischer Sätze, die dem Grund-Satze verwandt sind, mit untermischten Dissonantzen, die denen Consonantzen als eine Würtze dienen. Ein anders ist also Harmonie, ein anders aber eine harmonische Vollstimmigkeit. Diese letztere entstehet, wenn die aus der Harmonie entsprungene Melodie sich in ihren harmonischen

nig oder gar nichts von der Wissenschafft die zum General-Basse gehöret gelernet. Sie sind wie die Nonne, die wohl den lateinischen Psalter herlieset oder singt, aber nichts davon verstehet. Fraget man: Wie ist diesen zu helffen? So dienet zur Antwort: Anders nicht, als sie lernen den General-Baß in behöriger Ordnung, und mit rechtem Verstande, denn durch denselben lernen sie alle Sätze und Gänge der Harmonie, und durch die Harmonie lernen sie auch Melodie.

§. 3.

Ich habe bereits im ersten und andern Theil dieses Buchs hiervon etwas gedacht, daß, wenn wir keine Harmonie, keine Triadem harmonicam, hätten, so hätten wir auch keine Melodie. Wo kommen z. E. die melodischen Grade und Stufen c d e f g a h c her, als von der Harmonie die in dem Grund-Tone C stecket? Da steckt immer eine Quint und Terz in der andern. Z. E. Im F steckt a und c; im C steckt e und g; im G steckt h und d; im D steckt ♯f und a; Im A steckt ♯c und e; im E steckt ♯g und h; im H steckt ♯d und ♯f; im ♯F steckt ♯a (welches auch ein b abgeben muß) und ♯C, und so fort. Vid. Pars II. p. 114. §. 10. Da ist immer eine Trias mit der andern entweder in auffsteigender oder absteigender Linie, entweder im ersten, andern oder dritten Grad verwannt. Werden nun die sich verwannten Triades nebst ihren Abstammlingen als Sexten- und Quarten-Accorden, nach guter Ration mit einander verbunden, so entstehet aus der guten Harmonie, die sie unter einander haben, auch gute Melodie. Habe ich erst einen Klumpen Silber oder Gold, so kan ich hernach auch allerhand Species daraus schlagen lassen. Die Harmonie ist der Stof, die Melodie aber kleidet solchen nach der Mode an.

§. 4.

Nun wohlan! Wer was gutes aus dem Kopffe will spielen lernen, der mache sich mit der Harmonie wohl bekannt. Was gilts, es wird sich hernach auch Melodie finden; denn die Melodie kan nicht einmahl 2, geschweige denn mehrere an der Höhe unterschiedene Klänge hören lassen, sie müssen schon ihre Relation (Beziehung) auf die Harmonie haben. Z. E. Warum ist c d ein guter melodischer Grad? Antwort: Weil das d mit dem g das in dem c als Quinte stecket, wieder eine Quinte ausmacht. Wer zu c ein d will stimmen, der stimmet erst zu c ein g, und hernach zu g ein d.

§. 5. Hier-

schen Schmucke sehen, i. e. hören, läßt. Die Harmonie zeuget eine Tochter, das ist die Melodie. Diese ist nun Kayserin und Regentin, sie mag ihre Räthe, d. i. die Vollstimmigkeit um und bey sich haben oder nicht. Diese Printzeßin aber kennet keinen andern Ursprung als die Harmonie. Nimmer mehr wird einer rechte schöne Melodie machen, wenn er die harmonischen Sätze in ihren Zusammenhange und Zierde nicht kennet.

§. 5.

Hierzu nun desto leichter zu gelangen, wollen wir einige Regeln geben, und uns dabey zur Probe auf die bereits in diesem Buche, und seinen 3. Theilen gegebenen Exempel beziehen, auch wo es nöthig, neue verfertigen. Wer solche wohl fasset und ausüben lernet, der wird, wenn er anders ein musicalisches Naturell hat, bald etwas Gutes aus dem Kopffe spielen, und dabey auch urtheilen lernen, wo bey unbezifferten Bässen dieser oder jener Satz und Signatur glücklich zu errathen.

Regula 1.

Wechsele mit denenjenigen Haupt-Accorden, welche der Triadi fundamentali, die zum Grunde deines Spiels lieget, in den nechsten Graden auf- und absteigender Linie verwannt, also ab, daß in der obern Stimme feine singbare Intervallen heraus kommen. Hierzu sind in dem ersten Theile dieses Buchs, als welcher bloß allein mit Haupt-Accorden zu thun hat, verschiedene Exempel gegeben worden.

Reg. 2.

Hast du die Klänge der Haupt-Ton-Art genugsam hören lassen, so weiche in die Neben-Ton-Arten aus. (*) Hierzu gibt das XVIde Capitel des ersten Theils gute Anweisung.

§. 6.

Wir wollen diese 2. Regeln durch einige Fragen erläutern.

1.) **Welches sind die Haupt-Accorde der Ton-Art C dur?** Antw. 3. Triades perfectae, als c e g, g h d, und f a c, Ferner 3. Triades minus perfectae, als a c e, e g h, und d f a, und endlich eine Trias deficiens, nemlich h d f.

2.) **Wie findet man die Haupt-Accorde einer jeden Tonart?** Antwort: Setze die Triadem fundamentalem einer zum Grunde erwehlten Tonart zum Grunde, und gib einem jeden von ihren drey Klängen eine Quint über und unter sich. Z. E. in der Tonart E dur

(*) Wohin eine Ton-Art ordentlich ausweiche, solches kan man am besten aus dem musicalischen Circkel erlernen. Wer nun etwas Gutes aus dem Kopffe will spielen, der muß den Ambitum Modi in allen Modis fertig innen haben, sonst wird er nicht weit wandern, und vor der Zeit wieder umkehren. Ich recommendire demnach das XVI. Capitel des ersten Theils dieses Buch mit allen Fleiß. Ingleichen meinen heraus gegebenen musicalischen Circkel. Er versiehet die Stelle einer Land-Charte, und man möchte ihn billig nennen: Eine Land-Charte der Ton-Arten.

(h)	♯d	♯f	auffsteigende Linie.
E	♯G	H	Trias fundam.
a	♯c	(e)	absteigende Linie.

Da bekommt man denn folgende 7. Triades, 1.) e ♯g h, 2.) h ♯d ♯f, 3.) a ♯c e. 4.) ♯c e ♯g, 5.) ♯g h ♯d. 6.) ♯f a ♯c. 7.) ♯d ♯f a. Vid. P. I. Tab. XIV. Fig. 8.

3.) *Wie wechselt man mit den Haupt-Accorden geschicklich ab?* Antw. Entweder durch steigende oder fallende Intervallen, als z. E. 1.) durch steigende Quinten oder fallende Quarten; 2.) durch steigende Quarten oder fallende Quinten; 3.) durch steigende oder fallende Tertzen; 4.) durch steigende oder fallende Sexten, doch sparsam; 5.) durch steigende oder fallende Secunden, deren aber nicht mehr als zwey hinter einander statt haben, und zwar von der Quarta Modi in Quintam, und von dieser in Sextam, als im C dur F G A, und so auch ab-
♯
steigend A G F; und im A moll D E F, aber nicht absteigend.

§. 7.

Wer sich in solchen abwechselnden Haupt-Accorden üben, und den ersten Versuch im Spiel aus dem Kopffe machen will, der kan es folgender massen thun. 1.) Lasse er die erste Fortschreitung von der Final-Chorde einer erwehlten Tonart eine steigende Quint oder fallende Quart seyn, weil doch die Quint nach der Octav das vollkommenste Intervall ist, und sehe alsdenn, wie er auf allerhand Art die übrigen Chorden der Octav zu lauter Grund-Noten der Haupt-Accorde machen kan, daß die Oberstimme eine feine Melodie bekömmt. 2.) Werde die erste Fortschreitung von der Final-Chorde eine steigende Quart, oder fallende Quint, und die übrigen Chorden sucht er auf gleiche Art anzuwenden. 3.) Nehme man zur ersten Fortschreitung eine fallende oder auch steigende Tertz, und höre was gut darauf passen will. 4.) Werde die erste Fortschreitung eine steigende Secund, und im Moll-Ton eine fallende. Ich will von jeder Art ein kurtzes Exempel beybringen. Vid. Tab. XXXIX. Lin. 5. 6. 7. Auf solche Weise lernet man, wie die Kinder, wenn sie anfangen laufen zu lernen, einige Schritte thun. Kommt denn die Variation, das Arpeggio, die verschiedene Tact-Arten und Klang-Füsse und eine gute Fantasie zu Hülffe, so wird man bald nicht nur laufen, sondern gar springen und dantzen lernen. *Nach und nach lernt man alsdenn verstehen, daß alle Musik nichts anders als eine künstliche Abwechselung des harmonischen Dreyklangs sey; und alles was darinnen vorgehet sein Haupt-Absehen auf die abwechselnde Harmonie desselben gerichtet habe.*

§. 8.

Wegen der Ausweichung in die Neben-Tonarten fragt sichs: Wie kan sol-

che

che Ausweichung füglich geschehen ? Diese Frage ist nun wohl bereits im XVI. Capitel des ersten Theils beantwortet worden, und deßwegen Anzeige geschehen. Weil wir aber damahls nur mit Haupt-Accorden zu thun hatten, so konten wirs so deutlich nicht zeigen. Nun aber ist zu wissen, daß derjenige Klang, durch welchen die Ausweichung geschicht, sich nicht nur als eine Tertz, sondern auch eine 2, 4†, 5b, 5†, 6, 6† oder 7. kan sehen lassen. Z. E. von c dur weichet man in G dur aus, wie Tab. XXXIX. L. 7. 8. zu ersehen. Da sehen wir, daß sich das ✕f, durch welches man die Thür in die Tonart G aufschleußt, auf allerhand Art könne hören lassen. Mit dem ✕g, mit welchen man ins A moll gehet, wird verfahren, wie Tab. XL. Fig. 1. zeiget. In Quartam Modi gehet C dur wie Fig. 2. Tab. XL. lehret. Auf die übrigen Neben-Tonarten wird man nun leicht den Uebertrag machen können.

Reg. 3.

Statt eines Haupt-Accords, kan man 1.) den von ihm abstammenden Sexten- oder 2.) Quarten-Accord nehmen. Exempla stehen Parte II. Tab. XIV. Fig. 2. 5. 8. und 10. Ingleichen Parte II. Tab. XVIII. wie auch F. 7. und 8. Tab. XIX. und die folgenden Exempel Tab. XX. und XXI.

Reg. 4.

Man kan nach einem Haupt-Accord auch seinen von ihm abstammenden Sexten- oder Quarten-Accord, oder auch umgekehret, nach einem Sexten- oder Quarten-Accorde den Haupt-Accord, woraus sie entspringen, hören lassen. Z. E. dienen P. II. Tab. III. Fig. 8. & seq. & Tab. XVIII. Tab. XIX. F. 7. & 8. it. Tab. XX. & XXI.

§. 9.

Diese 4. Regeln gehen nun die Sätze, welche aus lauter Consonantien bestehen, an, und wer sie wohl in Uebung bringet, der kan sich eine gute Weile hören lassen, wenn er auch gleich keine eintzige Dissonantz anzubringen wüste, denn die Trias deficiens, manca und superflua, it. die Quarten-Accorde versehen schon einiger massen die Stelle der Dissonantzen. Will aber iemand gern den Vortheil wissen, wie er die eigentliche Dissonantzen geschicklich anbringen könne, der mercke sich folgende Regeln.

Reg. 5.

Vor der Tertz, so im Haupt-Accord befindlich, kan eine gebundene Quarte angebracht werden, und wenn diese aufgelöset wird, ist der Haupt-Accord vorhanden. Vid. Exempl. Tab. XL. F. 3. Ein mehrerer Gebrauch der gebundenen Quart ist oben Tab. XVI. gelehret worden. **Wenn demnach der Baß eine Quinte oder Secunde steigt, oder eine Quarte fällt, so ist die gebun-**

dene Quart leicht anzubringen, und sie alsdenn nichts anders, als eine Zurückhaltung der Terz, wenn der Baß die Auflösung abwartet.

Reg. 6.

Vor der Octav im Haupt-Accord kan eine None vorhergehen, denn die None ist eigentlich eine Zurückhaltung der Octav, wenn der Baß die Auflösung erwartet. Vid. Fig. 4. Tab. XL.

Reg. 7.

Die Quarte und None sind gern beysammen, vid. Fig. 5. Tab. XL.

Reg. 8.

Zum Haupt-Accord schlagen sich auch die Septimen gern, und verursachen so denn eine 5. stimmige Harmonie. Vid. Fig. 6. Tab. XL.

Reg. 9.

Die gebundenen Quinten sind so wohl als die 9. 7. und 4. auf jeder Chorde der diatonischen Octav anzubringen. Von den 3 erstern sind bereits Exempel gegeben; Von der gebundenen Quint besehe man Fig. 7. Tab. XL.

Reg. 10.

Auch die Secund läßt sich auf ieder Chorde der diatonischen Octav anbringen. Vid. F. 8. Tab. XL.

Reg. 11.

Vor denen Sexten-Accorden gehet offtermahlen eine gebundene Septime her. Vid. F. 9. Tab. XL. Hiervon, wie von allen Arten, wären unzählige Exempel zu geben, wie die Praxis bezeuget. Wir befleißigen uns allhier der Kürtze.

Reg. 12.

Will man gern 5† oder 2↓ anbringen, so hat die erstere auf der Tertia und die andere auf der Sexta Modi min. ihren Sitz. Vid. Fig. 10. Tab. XL.

Reg. 13.

Die kleine Secund mit x und 5. hat auf der Quinta Modi min. ihren Sitz. Vid. Fig. 11. Tab. XL.

Reg. 14.

Auf der Quarta Modi min. läßt sich der Triton mit der kleinen Terz anbringen. Vid. Fig. 12. Tab. XL.

Reg. 15.

Die am untern Ende gebundene Septime gehet vor dem Haupt-Sexten-

ten- oder Quarten-Accord her; Vor dem Haupt-Accorde nimmt sie die 2 und 4, vor dem Sexten-Accorde die 2 und 5, und vor dem Quarten-Accord die 3 und 5. zu sich, wie Tab. XVIII. Fig. 19. 20. 21. 22. & 23. & Tab. XIX. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. gnugsame Exempel davon zu finden.

So viel möchte genug seyn einem Anfänger so aus dem Kopffe spielen lernen will, den Gebrauch der Dissonantzen zu lehren. Wer alles was in diesem dritten Theil abgehandelt ist, wohl gefasset, und Ort und Stelle, wo dieser oder jener Satz zu Hause ist, angemercket hat, dem wird es nicht schwer fallen, seine Fantasien mit allerhand Dissonantzen auszuspicken. Doch noch eine gute Regel.

Reg. 16.

Kan man mit Con- und Dissonantzen wohl umgehen, so lerne man aus Herrn Mattheſons Kern melodiſcher Wiſſenſchafften und Fuxens Gradibus ad Parnaſſum eine gute Fuge machen, und ein gewisses Thema oder Subjectum ex tempore ausführen.

§. 10.

Unser Vorgemach wolte zu weitläufftig werden, wenn wir uns in diese Materie einlassen wolten. Sie gehöret auch nicht ins Vorgemach, sondern vielmehr in das Auditorium muſicum. Diese herrliche Sache wird auch mehr durch gute Muster (*) als durch Regeln erlernet, deren wir denn in Kuhnauens, Bachs, Hendels, Mattheſons, Walthers und verschiedener andern wackerer Künstler-Arbeit zur Gnüge finden, worauf ich mich beruffe, und sonderlich erwehnte 2. Bücher dazu angepriesen haben will. Obige Regeln, oder vielmehr Anzeigen, sollen nur vor die geschrieben seyn, die erst anfangen etwas aus dem Kopffe zu spielen; Werden diese unser Vorgemach fleißig durch studiren, so werden sie eine gut- und gegründete Handleitung hierzu finden.

(*) Durch gute Exempel kan man, wenn man erst der Harmonie mächtig ist, mehr lernen als durch alle Regeln, die davon geschrieben werden können. Gibt GOtt Leben und Gesundheit, so gedencke nicht nur von guten Clavier-Stücken, sondern auch von andern Arten guter Compositionen eine Analyſin zu schreiben, und die Vortheile zu zeigen, welche die Meister derselben bey ihrer Verfertigung beobachtet. Das wird, so GOtt will, manchem eine höchst anständige Sache seyn. Mancher mercket wohl, daß dieses oder jenes Stück künstl. und gut sey, aber er weiß nicht wie der Meister damit zu Wercke gegangen ist.

Das XXXI. Capitel

Vom manierlichen General-Baß- und dem neuern musicalischen Circul.

§. 1.

Ich solte auch wohl etwas vom so genannten manierlichen General-Basse schreiben, allein ich halte vor gewiß, daß die Manieren oder Auszierungen, so beym General-Baß anzubringen sind, mehr und besser aus guten Hand-Sachen, zumahl aus solchen, da diese Decorationes mehrentheils mit à parten Noten vorgeschrieben sind (wie es zumahl ietzo sehr Mode wird) als bey dem General-Basse zu erlernen sind. Zugeschweigen daß sich solche Manieren von Zeit zu Zeit verändern.

§. 2.

Unser Ruhm-würdiger Heinichen macht uns in seiner Anweisung davon bekannt 1.) das Trillo 2.) den Transitum in die Tertz, 3.) den Vorschlag, 4.) die Schleiffung, 5.) die Mordente, 6.) die Acciacatur. Nach diesen schwatzt er auch in einem besondern Verstande von Melodie, da nemlich die rechte Hand sich nur mit einer Stimme auf eine singende und zierliche Art hören, und die lincke Hand vollstimmig greiffen lässet; dann von Passagien, Harpeggiaturen und der Imitation. Sind lauter gute Sachen, wenn sie recht angebracht werden. Allein, man lernt sie alle besser aus guten Hand-Stücken, oder wenn man einen guten und künstlichen General-Baßisten zusehen und ihm was ablernen kan, als aus kurtzen Vorschrifften. Wären auch diese Vorschriften noch so gut, und würden hernach nicht mit guter Vernunfft und zu rechter Zeit angebracht, so würde man nicht sonderlich damit willkommen seyn.

§. 3.

Mancher der was von Passagien und Harpeggiaturen erschnappt hat, denckt, er müsse seine Bässe immerfort mit solchen vermeynten Zierrathen verbrämen, verdient aber bey manchen Sänger und Instrumentalisten schlechten Danck, weil er ihm damit zu sehr ins Gehege kommt, und ihn mehr hindert als fördert. Es ist also dabey Behutsamkeit und ein Judicium vonnöthen, wenn und wo man dergleichen Manieren anbringen, und ein Concert, Solo u. d. g. damit ausschmücken könne. Manchmahl wäre es besser, man spielte schlecht, und bediente sich nur der bekanntesten und leichtesten Manieren, als der Mordente, Schleiffung, Vorschlags rc. als daß man mit vielen Gequirle ein Stück nur verstellt.

§. 4. Ich

§. 4.

Ich achte daher vor unnöthig, mich mit Beschreibung solcher General-Baß-Manieren lange aufzuhalten, da zumahl dieser dritte Theil weitläufftiger gerathen, und mehr Kupfferstiche erfordert, als mir lieb ist. Vielleicht kommen künfftig besondere General-Baß-Uebungen heraus, wenn man erst das Schicksal des Vorgemachs wird erlebet haben.

§. 5.

Den noch übrigen kleinen Platz auf der XC. Tabelle wollen wir zu einem Exempel, das durch den Circkel auf eine neue Art gehet, anwenden. Man spiele solche 6 mahl und allemahl einen Ton höher durch, so wird es einen durch alle 24. Tonarten führen. Man kan dabey die nöthigen Schlüssel kennen lernen. Das erste mahl ist es der gewöhnliche Baßschlüssel, das andere mahl bildet man sich den hohen Alt, das dritte mahl den hohen oder frantzösischen Baß, das vierte mahl den gewöhnlichen Discant, das fünffte mahl den Tenor, und das sechste mahl den Alt-Schlüssel ein. Die Ordnung von diesem neuen Circkel ist die allernatürlichste, denn da weichet man von einer grossen Tonart in die ihr am allernechst verwannte grosse Tonart, nemlich von C dur ins G dur, dann in die der ersten am nechsten verwannte kleine Tonart, und von solcher wiederum in die ihr am nechsten verwannte kleine Tonart, und so fort durch alle.

§. 6.

Heinichens Circkel ist gantz gut, aber man kan doch nicht behaupten, daß z. E. A moll dem C dur näher verwanut wäre als G dur. Das bezeuget Ratio mathematica gantz unwidersprechlich, denn Ratio 3 : 2 ist eher und vollkommener als 5 : 6. (*) Die Praxis bezeuget daß man eher in Quintam oder Sextam Modi ausweichet. Unser neuer Circkel stellt seine 24. Ton-Arten in 6. Wiederhohlungen also dar:

Neuer musicalischer Circkel.

C dur,	G dur,	A moll,	E moll,
D dur,	A dur,	H moll,	♯F moll,
E dur,	H dur,	♯C moll,	♯G moll,
♯F dur,	♯C dur,	♯D moll,	(♯A / bH) moll,
bA dur,	bE dur,	F moll,	C moll,
bH dur,	F dur,	G moll,	D moll. (C dur)

§. 7.

(*) Der Matthesonische Circkel wäre besser als der Heinichensche, wenn Modus minor dem majori nicht bey 6. Modis wider alle natürliche Ordnung vorgriffe. Unsere neue Art ist unstreitig die natürlichste, und also die beste, denn sie nimmt das vollkommenere vor erst, und das weniger vollkommene hernach.

§. 7.

Wolte man in der Mitte das Genus nicht verändern, so würde man nicht wieder ins C sondern ins ✕H kommen, nemlich von ✕A moll in ✕G dur, ✕D dur, ✕E moll, ✕H moll, ✕A dur, ✕E dur, x F moll, x C moll und endlich ✕H dur.

§. 8.

Die Sache ist merckwürdig, und bildet verschiedene theologische Sachen vor, von denen ich aber schweige, damit mirs nicht gehe wie dem redlichen Werckmeister.

§. 9.

Ein guter Sänger singt von c dur durch alle Tonarten, aber am Ende kommt er nicht wieder ins c, sondern etwas höher, oder tiefer, nachdem er einen Weg erwehlet. Mit der Geige kan man es auch versuchen. Aber artig ist es, daß ein Sänger temperiret und weiß es nicht. Ein Geiger gleichfalls. Beyde aber kommen selten wieder dahin wo sie angefangen haben. Also kommen weder reine Quinten noch reine Tertzen, auch nicht die Noten in ihrem Plan, weder Sänger noch Instrumentalisten beym Durchgange des Circkels wieder dahin, wo sie angefangen haben; alle kommen in einen Schnecken-Circkel; nur allein durch eine gute Temperatur kommt man beym Durchgange wieder zum Ursprunge, ohne sich zu bekümmern was vor Zahlen oder Zeichen die Klänge brauchen um sichtbar und faßlich zu werden. Ich halte davor, es stecke ein besonderes Geheimniß im musicalischen Circkel, in dem Ueberschusse des Commatis ditonici bey 12. Quinten, und in dem Mangel der Diesis bey 3. reinen Tertzen rc. Jedoch anietzo genug hiervon

Das XXXII. Capitel

Von unbezifferten Bässen.

§. 1.

Stehet über einem unbezifferten Basse die Concert-Stimme, oder man kan solchen, welches am besten, aus einer Partitur spielen, so braucht es eben keine so gar ausserordentliche Künste, die Signaturen daraus zu urtheilen, wenn man anders einen bezifferten Baß, und gute Handstücke zu spielen im Stande ist, und gelernet hat, wo diese oder jene Dissonantz gemeiniglich pfleget angebracht zu werden, ingleichen, wie weit einer jeden Ton-Art ihre ordentliche oder auch ausserordentliche Grentzen gehen, allwozu unser Vorgemach hinlängliche Anweisung gibt. Lieget dieses zum Grunde, und man ist über dieses im Stande etwas Gutes und regelmäßiges

ges aus dem Kopffe zu spielen, und die Dissonantzen gehörig anzuwenden, so erlanget man endlich auch eine Fertigkeit einem unbezifferten Basse, ohne Concertstimme ein Gnügen zu thun. Das muß aber geschehen, wenn die andern Stimmen, so zu einem Concert, Sinfonie, Cantata ꝛc. gesetzt sind, sich zugleich hören lassen; denn das Gehör muß da das beste thun. Gesetzt auch: Man errieth das erste mahl nicht alles so genau, so wird es einem geübten Clavieristen doch das andere mahl gerathen, und es wird ihm wenig entwischen, was er auszudrucken schuldig ist; zugeschweigen, daß an einer 9. 7. 5b und 4. eben so gar viel nicht gelegen, ob sie von dem Accompagnisten angegeben wird oder nicht, wie Heinichen solches auch davor hält, wann er in seinem Tractat p. 732. hiervon also schreibet: „Man lasse es seyn, daß „dann und wann eine 7. und 9. nicht observiret werde, weil sie die Concertstimme „nicht angegeben. Es ist nichts daran gelegen, wenn man statt dessen den simplen „Accord ergriffen, weil dieser eben so wohl wie gedachte 7. und 9. die 3. und 5. zu „Neben-Stimmen hat, folgbar hat man mit denen übrigen Musicis nicht dissoniret. Also ist ebenfals an der Expression der 5. min. nichts gelegen, wenn die „über dergleichen Noten stehende 6. nicht weggelassen wird. Denn zu der 5. min. „gehören eben so wohl die 3. 6. und 8. wie zu der 6. alleine. Noch weiter zu gehen, „so sehen wir aus einigen Casibus, daß z. E. statt der 43. gar wohl der ordinaire „Accord, statt der 76. die 6. allein ꝛc. passiren kan, weil es solchen Falls Anticipationes resolutionis dissonantiarum werden, welche weder dem Gehöre, noch „denen Sätzen des Componisten zuwider seynd. Indeß ist es wahr, daß man aus „solchen libertäten auch kein Asylum Ignorantiae machen muß. Denn jemehr und „accurater ein Accompagnist alle in dem völligen Concentu Harmoniæ vorkommende Con- und Dissonantien bis auf das kleineste exprimiren kan, je mehr „ist seine, wo nicht allzeit nöthige, doch rühmliche Geschicklichkeit zu loben.

§. 2.

Das meiste kömmt also darauf an, daß man keine kleine Tertz oder Sext greife, wo der Componist eine grosse gesetzt hat. Item, daß man nicht statt eines Sexten-Accords einen Haupt- oder Quarten-Accord, & vice versa, schlage. Nonen-Septimen- gebundener Quinten- Quarten- und Secunden- Gänge sind ohnehin leichtlich zu errathen, denn man kan sie gleich aus den Baß-Noten urtheilen. Mit einem Wort: Das Gehör muß da das beste thun. Alle Regeln die davon gegeben werden können, langen nicht zu, und halten den Stich nicht. Zu solchen Bässen gehöret schon ein Meister, wenn es zu einem Concert vor grossen Herren, die Music kennen, kommt. Mancher würget endlich wohl einen solchen Baß durch, aber wie klingt es offte? Solte man alle seine Griffe genau prüfen, so wolte es mit vielen übel aussehen. Da heißt es offt: Hoch vermessen, viel vergessen.

§. 3.

Was Kirchen-Sachen betrifft, so ist es billig, daß ihre Bässe richtig beziffert werden, und muß man hierinnen sonderlich Herrn Capellmeister Telemann loben, daß er seine Kirchen-Bässe so accurat beziffert, wie unter andern aus dessen neulich in Kupffer herausgegebenen Jahr-Gange und Paßion zu ersehen, welchen man allen denen, die den General-Baß studiren, zu einem besondern Muster vorschlagen kan, zumahl da darinnen mancher schöner frembder und neuer Satz angebracht ist. Anderer guter Componisten Arbeit dabey unverachtet.

§. 4.

Von unbezifferten Bässen noch ein Wort zu gedencken, so ist, die Wahrheit zu bekennen, zu viel gefordert, wenn man einem zumuthet, alle und iede ohne Unterschied, sie mögen leicht oder schwer seyn, ohne einigen Verstoß, und zwar zum ersten mahl zu spielen, und wohl noch darzu zu transponiren.

§. 5.

Wie übel würde es nicht mancher Sänger und Instrumentalist aufnehmen, wenn man in seiner Part die nöthigen und sonderlich die zufälligen ✕, ♮ und ♭ weglassen und ihm zumuthen wolte, er solte solche errathen. Ich glaube er würde sich gewaltig darwider aufmachen. Beym General-Baß ist es par ratio; denn ob ich einem Sänger oder Instrumentalisten die zufälligen ✕✕, ♮♮ und ♭♭ vor seinen Noten, oder einem General-Baßisten über seinen Noten, weglasse, das kömmt ja auf eins hinaus; ja der letzte kan sie noch weniger entrathen, weil er ohnehin 4 und mehr Klänge auf einmahl hören lassen muß, wenn jener nur einen hören lässet. Warum läßt man die zufälligen ✕✕ rc. nicht auch vor denen Noten weg, wenn sie über denenselben so leicht zu errathen sind?

§. 6.

Ein anders sind leicht zu errathende Sexten, die aus dem Ambitu Modi, z. E.

6 6 6 6 6
C H c d, e f g, a h c̄,

oder:

6 6† 6 ✕ 6 6 6 6 ✕ 4♮
A ✕G A H, c d e, ✕f ✕g a, g f e d,
6 6†
c H A.

leicht zu urtheilen sind; ein anders aber zufällige Erhöhungen oder Erniedrigungen dieses oder jenes Intervalls, zumahl bey heutiger weit ausschweiffender Praxi, da man Modum majorem so plötzlich und unversehens, leider! manchmahl zur höchsten Unzeit mit dem minori verwechselt. Da müste einer gewiß ein verwegener Mensch seyn, der vorgeben wolte: Er könne alle und jede zufällige ✕✕ rc. bey Terzen und Sexten zum ersten mahl errathen.

§. 7. Hat

§. 7.

Hat man aber Zeit und Gelegenheit die Concert-Stimme vorher ein wenig durch zu sehen, so kan man schon eins und das andere daraus mercken, und desto besser auf seiner Hut stehen, wenn etwa eine plötzliche Ausweichung oder Einfall von einem Dur-Ton in den Moll-Ton gleiches Nahmens, z. E. aus G dur in G moll, welches so starck Mode geworden, vorkommt, damit man nicht die grosse Tertz greiffe, wenn eine andere Stimme die kleine hat.

§. 8.

Ich werde demnach von dieser Materie vor dißmahl weiter nichts schreiben, sondern diese Anweisung beschliessen. Ich hätte mich gerne hier und dar etwas mehr aufgehalten, und sonderlich möchte sehr gerne noch einige Exempel zur Uebung, wozu noch ein ander Instrument accompagnirte, darinnen wissen; allein der theure Kupfferstich, und daß dieses Buch denenjenigen, die es vielleicht am meisten nöthig haben, nicht zu kostbar werden möchte, hält mich vor dismahl davon zurück. Inzwischen, wenn GOtt Leben und Gesundheit verleihet, kan auch dieser Abgang noch ersetzet, und künfftig in einen deutlichern und weitläufftigern Kupfferstich, eine besondere General-Baß-Uebung in allen gegebenen und bekannt gemachten Sätzen hinzu gethan werden. Hat jemand Lust was gründliches zu lernen, so lasse er sich nebst dieser Anweisung Herrn Telemanns Arbeit, weil Seine Bässe sehr schön, gut beziefert, und voller vortreflichen Gänge und Sätze sind, sonderlich seinen in Kupffer gestochenen Jahrgang und Paßion empfohlen seyn; Jedoch andere gute Arbeit, wenn man sie haben kan, dabey unverachtet.

§. 9.

Solte an dieser Arbeit manchmahl Schul-Staub und Schweiß kleben, so werde desto eher zu entschuldigen seyn, wenn nicht alles und jedes so ausfällt, wie es wohl ausgefallen seyn würde, wenn mich derselbe nicht so sehr gedrücket hätte. Einem Autori der des Tages nur eintzelne Stunden, ja wohl nur halbe Stunden auf dergleichen Arbeit wenden kan, fällt schwer, eine so weit um sich greiffende Sache im behörigen Zusammenhange zu erhalten. Immittelst hoffe dennoch die Lehre von den Con- und Dissonantzen in solcher Ordnung vorgetragen zu haben, als es noch keiner vor mir gethan.

§. 10.

Ich habe denn mein Talentgen so gut ich gekonnt, auf Wucher gethan. Ein anderer thue desgleichen! Ist ihm mehr anvertrauet, und er weiß der Welt noch besser zu dienen, so wird mir und einem andern allemahl lieb seyn, noch ein mehrers zu lernen. Mit lauter practischen Sachen ist der studirenden Jugend nicht geholffen. Hätte man bey Erlernung einer fremden Sprache die besten Autores und keine Grammatic darzu, es solte schwer halten dieselbe aus dem Grunde zu erlernen, und

andern

andern wieder zu lehren. Die Theorie muß unumgänglich bey der Praxi seyn, soll anders die Musik als eine gelehrte Wissenschafft (wie sie es denn in der Wahrheit ist) paßiren. Wir haben der guten Bücher von der Musik noch nicht zu viel. Wenn in andern Wissenschafften nicht mehrere heraus kämen, würden sie nicht sonderlich steigen. Practische Sachen kommen genug zum Vorschein; ob aber damit der Music sattsam gerathen sey, zweifele ich sehr. Wie bald, ach leider! wie bald sind sie veraltet? weil es mit dem Styl wie mit der Kleider-Mode gehet. Theoretische Sachen, zumahl solche die den Grund zu geschickter Praxi legen, sind dauerhaffter. Viele von unsern practischen Sachen brauchen einer starcken Critic, die die Spreu von den Waitzen scheidet, und den Styl ins feine bringet.

§. 11.

O wenn einmahl die Zeit herein bräche, da die musicalischen Wissenschafften auch so auf Schulen und Academien gelehret würden, wie andere freyen Künste! Alleine, es ist leider! fast dahin gerathen, daß sich mancher, der ein Gelehrter seyn oder werden will, der Musik, der edlen Musik, der schönsten unter den freyen Künsten, schämet. Mancher hat sich so ein schlechtes Concept davon gemacht, daß ich nicht weiß, ob er zu bedauren oder auszulachen ist. O! ihr lieben Herren! es gehöret gewiß nicht wenig darzu ein Musikus mit Wahrheit zu heissen. Wäre die Musik so was schlechtes und so leicht aus studiret, wir würden gewiß mehr Gelehrte haben, die zugleich gute Musici wären, so aber ist der Zeit die Anzahl nicht sonderlich groß. D. Luther sagte: *Ich wolte mich meiner geringen Musik nicht um ein grosses verzeihen.* Jetzo düncket sich mancher groß, daß er gar nichts von der Musik gelernet hat. Warum? Die Leute sollen dencken: So wird er in andern Wissenschafften desto gelehrter seyn. Obs eintreffe oder nicht, stehet dahin. Selten, selten!

§. 12.

Ich wünsche zum Beschluß, daß GOtt, der grosse Patron der Musik, der ihr noch immer die Stange hält, und hie und da manchen mit besondern musikalischen Gaben ausrüstet, viele erwecken wolle, die sich der musikalischen Gelehrsamkeit mit Ernst annehmen! Nun, wer weiß wer auf dieses Vorgemach bald den Audientz-Saal der musikalischen Composition eröfnet, oder uns ein hinlängliches Systema musicum zu lesen gibt? Binnen hundert Jahren ist die Musik hoch gestiegen; sie kan aber noch viel höher steigen, wenn man sich neben der Praxi auch der Theorie mit Ernst annimmt, denn sie ist ein unergründliches Meer. Die Zeit, welche dieser Welt bestimmt ist, wird nicht zureichen sie vollkommen auszustudiren; die Ewigkeit wird sie erst zu ihrer rechten vollkommenen Schönheit bringen, da wird sie und das Lob GOttes seyn ohne

E N D E.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sorge, Georg Andreas, 1703-1778

Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und zur heutigen Praxis hinlänglichen Anweisung zum General-Baß Durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denenselben Natur- Gehör- und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, Bd.: 3

Lobenstein [1747]

4 Mus.th. 1445 a-1/3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11303313-0
VD18 15528472-001